慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	「自然の模倣」について：ディドロの美学に関する一考察
Sub Title	"Imitation de la Nature", essai sur l'esthétique de Diderot
Author	原, 宏(Hara, Hiroshi)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	1967
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.23, (1967. 2) ,p.115- 128
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	佐藤朔先生還暦記念論文集
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00230001-0115

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

「自然の模倣」について

ディドロの美学に関する一考察

原　宏

(I)

ディドロの、"Essai sur la peinture"が完成され出版されてから、今年でちょうど二〇〇年になる。(1) 一七五九年以来、グリムの依頼により、「文芸通信」Correspondance littéraire に美術批評、"Salons"を執筆していたディドロは、一七六六年頃には、美術批評家として円熟期を迎えていた。"Salons"を書くために、絵画の技法を研究し、さまざまな傾向、特色を持った芸術作品に接したことが、ディドロの美学を豊かにした。ディドロは、絵の前に立って、ただそれを見つめていただけではない、アトリエに足を運んで、芸術家の仕事振りを見、質問をし、意見を交わして、画家のメチエを学んだのである。その結果、一七六五年の"Salons"の冒頭に、こう書くことができた、「私は、デッサンの妙諦と自然の真実の何たるかを理解した。光と影の魔術を知った。」(2)

"Essai sur la peinture"は、このような成果を背景に書かれた、理論的考察である。本稿では、主として、この"Essai sur la peinture"および、晩年の"Pensées détachées sur la peinture"とを中心に、ディドロの美学の基本的理論である、「自然の模倣」の理論を考察してみたい。

若き日をジェズイットの Collège Louis-le-Grand で送ったディドロは、そこでギリシャ、ラテンの哲学、文学の素養を身につけた。ホメーロスは枕頭の書となり、「ヴィルギリュウス、ホラチュウス、テレンチュウス、アナクレオン、プラトン、ユーリピデスの乳を若くして吸った。」[3] これらの古代人の書は一生を通じてディドロの「聖書」であった。美術批評をふくめて、ディドロの著作には、必ずこの古代人の書の引用があるし、かれらの教えは念頭を離れなかった。最高の芸術はギリシャの美術であり、その後のいかなる世紀、いかなる国民の芸術も、その域に及ばないと考えていた。[4] このような、いわば一八世紀フランスの典型的な教養人ともいえる、ユマニストのディドロは、多くの研究者によって、あたらしい時代を予感する、近代芸術の先駆者とも目されている。

ディドロの美学を論ずる場合、頭に入れておかなければならないのは、ディドロに一貫した美学上の理論が認められないとする人々が少くないことである。例えば Daniel Mornet は、異った感覚領域のあいだの、"correspondances" の発見など、すぐれた天才的洞察には敬意を表しながら、そこに美学上の首尾一貫した教義を探し求めるのは無駄なことだと考えている。[5]

Robert Niklaus も、"Salons" "Essai sur la peinture" "Pensées détachées" などに、和解し難い矛盾を認め、むしろそこにディドロ一流の対話を見ようとしている。つまり、「ラモーの甥」の対話になぞらえて、「かなり旧套な芸術哲学者と創造的な芸術家」、ネオ・クラシックの「私」と、ロマンティックであり、印象派でさえある「彼」との対話である。[6]

これに対して、Gita May は、"Salons" の詳細な分析を通じて、ディドロが、紆余曲折をへた後、「ますます純粋な絵画的認識に向った」[7] と考え、「その鑑賞眼には多くの正しさがある」[7] と主張している。

Ivon Belaval は、ディドロの "paradoxe" の成立を追う過程で、彼の哲学と対応させて、ディドロの "paradoxe" は、彼の哲学の当然の帰結であり、見かけほどには、ディドロの美学に矛盾のないことを立証している。[8]

とりわけ、「自然の模倣」の理論については、かれの主張に変化はなく、ただ point de vue が変るにつれて、一見矛盾した言説に見えるだけだと指摘している。この Belaval の見解は、大いに注目すべきものであり、私の論考の出発点として参考にさせてもらった。

以上若干紹介したような、ディドロ研究者の論文に批判を加えるのが目的ではないが、自然の模倣という、一見きわめて古典主義的な見解、しかも、美術史上、ネオ・クラシックと呼ばれている一八世紀後半のこの理論の考察を通じて、ディドロの思考に一つの一貫した筋をたどってみたいと思う。

(II)

Ivon Belaval は、Louis-le-Grand に於ける教育がディドロの演劇理論に影響を及ぼしたと推定している。[1] 想像力と知性の涵養のために、Exercices spirituels を重視していたジェズイットの教師たちは、校内に舞台をもうけて、生徒に芝居をやらせた。その演劇上の原則がディドロの演劇論の形成に与えたと思われる次の三点が指摘される。[1]

一、演劇は教訓的でなければならない。

二、パントマイムの重視

三、舞台装置のレアリズム

この三つの原則は、ディドロの主張の重要な部分と一致している。もちろん、学校での教えをそのまま守り続けたのではなく、その後の思想の発展に応じて発展させているのであるが、ディドロの精神の形成にあたえた学校教育の影響の大きさを暗示する指標であろう。

モラリスムは「自然の模倣」の観念と共にディドロの美学の根本理念として一貫している。又、パントマイムやしぐさの重視は、「ラモーの甥」のなかで、ラモーの見事なパントマイムの描写として見事に実を結んでいるし、美術批評では Greuze の劇的な場面をえがいた絵に対する好みにもあらわれている。

例えば

——Il (le fils ingrat) entre. C'est sa mère qui le reçoit. Elle se tait ; mais ses bras *tendus vers le cadavre lui disent* : "Tiens,

vois ; voilà l'état où tu l'as mis"

Le fils ingrat parait consterné : la tête lui tombe en devant, et il se frappe le front avec le poing.

Quelle leçon pour les pères et pour les enfants !

(Salon—1765, p. 158)

父親の死に目に間に会わなかった、親不孝息子を描いた、Greuze の "le mauvais fils puni" の批評の一部である。

しぐさやパントマイムは、ディドロにとっては、もはや言葉では云いあらわせない強烈な情念や感動の表現である。[2]「美徳を魅力あるものに、悪徳をいまわしいものにする」[3]表現手段としてパントマイムを愛好したのである。

舞台装置に対するレアリズムの要求は、舞台改造の要求、(舞台の上の観客席の撤去) に発展する。[4]

ところで、パントマイムや舞台装置の問題も、ディドロの「自然の模倣」の理論の一部分を形成している。

ここで、彼の自然の模倣の理論の形成をたどってみよう。ディドロは、一七五二年に出版された、l'Encyclopédie「百科全書」第二巻に "Beau" の項目を書いたが、きわめて抽象的でカテゴリックな書き方で、後の美術批評にみられるような生彩はない。にもかかわらず、そこで、すでにその前年に書いた "Lettre sur les sourds et muets" と同様、将来の変貌を予告するような問題提起がおこなわれている。それは、一つは、美の定義、今一つは「美しき自然」—belle nature— の問題である。その問題を考察する前に、当時(一七五二年) ディドロはすでに、"Pensées philosophiques" (一七四六年) "Lettre sur les Aveugles" (一七四八年) を書き、感覚論や経験論哲学の立場をおしすすめて、唯物論的な哲学をきづきあげていたことを念頭におかなければならない。従って、字句の表面的な解釈にとどまらずに、彼の経験主義的発想を読みとっていく必要がある。ディドロは、美を、「我々の心のなかに関係の観念を呼びさますすべてのもの」[5]と定義している。「関係の観念を呼びさます」というのは、例えば、「音楽の音が、その相互間、又は他の事物と幾つかの関係 rapports を持っていることを感じ」とらせることである。[6] 美を感知するには、その物の持っている均整、比例、調和、とか、他の物との関係を、理性的に認識する必要はない。「美は理性よりも感覚 sentiment の問題である」[7]

ところで、美には「絶対的な美」は存在しないが、[8]「実在の美」—beau réel—と「認識された美」beau aperçu がある。実在の美は、人間に認識されなくても、気がつかれなくても、美が美であることに変りないからである。

又、「実在の美」—beau réel—に対して「相対的な美」—beau relatif—がある。ある対象を他の諸々の対象から切り離なして、その対象を構成するさまざまな部分のあいだにみられる諸関係に、(秩序-l'ordre, 整頓 l'arrangement, 均整 la symétrie—などに) 美が認められる場合は、「実在の美」なのである。

それに対して、ある対象を他の対象との諸関係においてみるとき、「相対的な美」が生れる。Toute flenr est belle というとき、それは、実在の美をあらわし、ある一つのバラ—une rose—をとりあげていう場合は、他のバラ les roses との比較において美しいのであるから、相対的な美である。同様に、その比較の範囲を、花 les fleurs, 植物 les plantes, 自然の諸々の産物 les productions de la nature というふうにひろげてゆけば、いくつもの相対的な美が存在することがわかる。[9]

さて、芸術の美は、bean d'imitation と定義される。そこで、"Imitez la belle nature,"—「美しき自然を模倣せよ」という当時もっとも流布されていた命題をとりあげる。そのように云うことは、「自分の命じていることが分っていない」か、或いは芸術家に向って次のように云うことを意味する、「もし君が一つの花をえがかねばならないならば、そしてどの花をえがいてもかまわないのならば、花のなかでもっとも美しい花をえがきなさい…」[10]

「従って、美しき自然の模倣の原則は、あらゆる種類の自然の産物に対するもっとも深くもっとも広い研究を要求する」ことになる。[11]

ここでディドロが云う、「自然の産物に対するもっとも深く、もっとも広い研究」という芸術家への要求は、彼の美学の根本的な命題の一つとして、変ることなく繰り返えされる。"Paradoxe sur le comédien" のなかでのべているように、天才の特色は、「観察し、研究し、描写する」[12]ところにある。

この "Imitez la belle nature" というのは、当時流行の l'abbé Batteux の説であるが、[13]ここでディドロは、"la belle nature" の内

容に当時の通説とは違う意味を与えようとしているのである。あるがままの自然ではなく、あるべき自然、偶然的なもの、例外的なもの、奇異なものをとりのぞいた自然をえがくべきだとした、アリストテレスの美学に忠実であると任じていた Batteux の "la belle narure" とは〝それ自体完璧な自然〟を意味していた。(14) その完璧さというのは、一八世紀の通念に従えば、やはり "la réguralité" "l'ordre" "les proportions", "la symétrie" "l'harmonie" といった要素を含んでいなければならない。ディドロはこうした観念に正面から異義をとなえているわけではないが、芸術家にとっては別の観点があるのではないかという疑問を提起しているのである。

すでに、"Lettre sur les sourds et muets" では、画家は、藁ぶき屋根の家の前に、「ひび割れ、ねじれ、枝の落ちた樫の木」をえがくのはなぜかとある人々は云う、と云っている。ディドロの云わんとするところは、もっとも美しい（つまり、均整、端正、調和をかねそなえた無傷の）樫の木よりも、「ひび割れ、ねじれ、枝の落ちた樫の木」の方が、全体の構図（つまり藁ぶき屋根の家のえがかれた絵の構図）にぴったりする、ということである。(16) ディドロが調和を口にするとき、それは必ずしも、「古典主義的」な理想に従っていることにならない。伝統的な観念や、理想をあらわす言葉のなかに、新しい意味内容をもりこむというやり方は、ディドロの特色であろう。彼のお得意の "vertu" "morale" という言葉が、キリスト教的な意味での「徳」でも、「モラル」でもないことは明らかである。「自然の模倣」という観念にしても、それが、一八世紀後半の "néo-classisme" の枠のなかだけで解釈できないものである。古い言葉に新しい内容をあたえて使うというこのディドロの方法は、たしかに一面では彼の思考を制約したかもしれない。しかし、他面、彼の思想にユニークな特性をつくりだしたのではないだろうか。

(III)

前章で垣間見たように、ディドロは五〇年代のはじめにすでに、当時の通念である "belle nature" の観念に疑問を提起していた。そして、一七七〇年代の "Pensées détachées" ではこう書いている。

「森のなかのどんなにととのった（régulier）木にも、奇妙な形をした枝が何本かはあるものである。そういう枝を取り去ってはい

けない。そんなことをすれば庭木にしてしまうだろう」[1]

もちろんディドロが一七世紀以来のフランス人の伝統的な趣味をすっかり捨て去ったとはいいきれない。しかし、アカデミックな規則 règles を金科玉条にしている画家たちに対する激しい攻撃は、ディドロを当時の凡百の美学者からまず区別するものである。

「少くとも作者の（l'abbé Batteux）の傾向については疑問の余地がない。それはより自由で、より巧みな、より個性的な技法へ、自然のより細心な模倣へと、芸術家を引き込んでいった運動とは全く正反対のものであった」[2]

ディドロの傾向は、まさに Batteux とは反対に、その運動の理解者であった。ディドロは、陳腐な規則に安住する芸術家を非難する。

「我々がある男について、彼は不恰好だと云う。我等のあわれな規則に従えば、その通りだ。だが、自然にのっとって考えれば、話は別になる。ある立像について、その立像はこの上ないプロポーションがある、と我々は云う。我等のあわれな規則に従えば、その通りである。だが自然にのっとって考えると、どうなるだろうか？」[3]

「絵画には、七色の虹の配色を金科玉条として、それとすぐに分るほどうやうやしく遵奉する公式主義者がいる。或る物にこれこれの色がぬってあれば、となりの物はあの色になるだろうと確信することができる」[4]

ディドロは、もちろんあらゆる規則を否定するわけではない。この配色の問題にしても、配色の模範は天然の虹にあり、「私は芸術に於いて、虹の順序をひっくり返えさないように注意する」[5]と云っているように、couleur amie と couleur ennemie の規則の重要さを認めている。ただ、ディドロはその規則の奴隷となって、古い枠のなかに閉じこもることに反対するのである。ディドロは、遠近法—règles de la perspective—の重要性を強調しているように、[6]それが自然の法則にかなったものであるならばそれを否定しはしない。要するに規則が形骸化して、芸術から生命と創造力をうばい貧困化するのを非難するのである。[7]

芸術をそのような貧困化から救う道は、自然をよく研究し、知ることである。ディドロは、「美しき自然」の模倣から、「自然の模倣」へと進む。自然を、ありきたりの規則に従って美化する伝統的な「美しき自然の模倣」——アカデミズムをしりぞけることにな

る。

そして、「美術学校 l'Académie で、モデルを使ってのデッサンに過した七年間は、有効だと、あなたは思いますか？」とディドロは問を発してからこう答える。

「週三回、着物を脱いで、教授の求めによって不自然なポーズをとらされる、あわれな人によって、不細工にしかも味気なく表現される身振り、つくりものの、わざとらしい、きゅうくつな、アカデミックなポーズ、そういうポーズのどこに、自然の身振や、ポーズとの共通点があるでしょうか？…そこで断末魔のまねをしている人と、床の中で息を引きとる人、街頭で打ち殺される人とのあいだになんの共通点があるでしょうか？…何もない、何の共通点もありません。

おまけに、そこを卒業すると、マルセルとかデュプレとか、あるいはお好みの誰かほかのダンス教師のところに、優美さを学びにやらされます。しかし自然の真実は忘れさられているのです…」(8)

ディドロは、アカデミズムの型にはまった美や優雅さ、かれが“maniérisme”と呼ぶ風潮に対して、「自然の真実」を対置するのである。「すべての自然が美しい」という主張は、すでに退けてはいるが(9)、「自然は、不正確なことはなにもしない。美しかろうと、醜かろうと、すべてのフォルムはその原因をもっている。存在するすべてのもののなかで、あるべき姿をしていないものは一つとしてない」(10)と説く。そして、「自然の真実」で犯された例として、次のような逸話をあげている。或る若者が、父親の肖像をどんな姿で書いてもらったらよいかと相談を受けた。「仕事着を着せ、鍛冶場でかぶる帽子をかぶせ、前掛をつけさせなさい。父が仕事台にいる姿を、鉄を鍛えている姿か、研ぎものをしている姿を見たいものです。とりわけ、鼻の上に眼鏡をかくのを忘れないで下さい」ところがこの計画は実行されず、「きれいなかつらをつけ、きれいな靴下をはき、きれいなタバコ入れを手にした、見事な父親の全身像が送られてきた。」若者は、家族に手紙を書いた。「あなたがたも、画家も、何の値打もないことをしたものです。私は、普段着のお父さんを求めていたのに、上下(かみしも)をつけたお父さんしか送ってもらえませんでした…」(11)

ところで、「自然の真実」とは、ディドロにとってなにを意味していたのだろうか。それを理解するためには、かれの自然観、人間

観、を念頭におかなくてはならない。

ディドロによれば、万物は流転し、生れ、生長し、死滅する、そしてその変化のなかですべては互いに関連し、因果関係によって結ばれており、宇宙は統一した法則に従って動いてゆく。人間もその宇宙のなかにあっては、大自然の知られざる法則によって動かされる存在に過ぎない。他方人間は、自然を観察し、研究し、そこにひそむさまざまな諸関係をさぐり出し、学問、芸術、科学、技術を創造するのである。その学問、芸術を促進するのが天才である。天才的な芸術家は、表面的に自然を眺めるのではなく、かくされた諸関係の秘密を、観察と修練によって養われた“instinct”によって探り出す。このかくされた自然の諸関係こそ、自然の真実であり、美なのである。

ところで、芸術家は神ではなく、又科学者でもない。しかし、科学者が観察と実験からさまざまな事実をより分けて、自然の中にひそむ法則を探り出すように、芸術家が美を創造するためには、やはり選択し、美化しなければならない。

「普通の自然が芸術の第一のモデルであった。より普通でない自然の模倣の成功が選択の利益を感じさせた。もっとも厳密な選択が美化する必要、又は自然が数多くのもののなかに散りばめている美をただ一つの物の上に集める必要を感じさせた」[12]

その選択と美化は、くり返えしていうように、「芸術を、絞切型—routine—にしてしまう」[13] règles に基くものではない。完璧で理想的な、symétrie とか、proportion とかいうものは、神か英雄の姿にしかないものである。「もっともまれな人間を選ぶか、その職業をもっともよく代表する者を選ばなければならない。そして、彼を特徴ずけるすべての改変を加えなければならない。その肖像は、正確な proportions が認められるときではなく、その正反対に、緊密に関連し、きわめて必然的な、さまざまな畸形 difformités の体系が認められるときに、崇高なものとなるであろう」[14]

つまり、「美化」と選択は、対象に美しさと共に、最大の現実性をあたえるためにおこなわれるのである。つまり「典型化」をおこなうためのものである。鍛冶屋は如何なる鍛冶屋より鍛冶屋らしくえがくべきであり、彼の毎日の仕事が肉体に加えるあらゆる変化が認められるようにえがかれねばならない。そのときはじめて個性的な美が得られると考えるのである。

ディドロによれば、ある個人の特質を決定するものは、第一には持って生れた肉体的特質であり、彼の肉体を構成する、**morécules**であり、**fibres**である。第二には、職業と、日常の仕事に応じて形成される習慣である。毎日くり返えされる仕事は、肉体を変型せずにはおかない。ある職業には、その職業に従事している人々に共通した言葉、身振り、肉体的、精神的特徴がある、というのがディドロの基本的な人間観であり、彼の美学の基礎をなしている。

そして、人間の体は、どの部分も、たがいに相関連しており、「傴僂は頭のてっぺんから足の先まで傴僂である。どんなに小さな局部的な欠陥も、体全体に一般的な影響をおよぼす。その影響が眼には見えないほどのこともありうるが、それでも影響をおよぼすことには変りはない[15]」だから、「外(ほか)の部分をかくして、足だけを見せても、自然は、ためらわずにこういうだろう―この足は傴僂の足だと[16]」つまり「醜い」ものもそれなりの、個としての微妙な調和を保っているのである。

「年令や習慣や、毎日の仕事を易々となしとげる能力などが、外部の肉体器管にはっきりと示めされている肖像画が、非難されるのを聞いたことがない。肖像の全体の大きさや、手足の一つ一つのあいだの真のプロポーションを決定するのは、日々の労働なのだ[17]」

画家は、人体に形成される個々の**proportion**を研究しなければならない。アカデミーのアトリエを出て、

「聖堂へ行き、告解所のまわりをさまよい給え。そうすればそこに、瞑想と悔悛の真の姿が見られるだろう。明日は、酒場に行き給え、そうすれば、腹を立てている男の真の行動が見られるだろう。公衆が集まる場所を探し求め、道や、公園や、市場や、家で観察者になり給え。そこで君は、人生の活動のなかの真の運動を正しく理解するだろう。さあ、云い争っている二人の友人をよく見給え。ほかならぬその口論が、ご当人の知らぬ間に、手足を自由に動かしているのが分るだろう。かれらのことをよく検討してみ給え、そうすれば、君の先生の無味乾燥な授業や、モデルの写生があわれに思われることだろう[18]」

要するに、"**la nature commune**"―ありふれた自然の研究から出発し、選択と誇張と「美化」とによって、**original**な創造に到達するのである。それに、明暗や、光や色彩の研究を加えて、自然にひそむ諸関係を**dévoiler**するのである。

又、ディドロは、アカデミズム批判を押しすすめて、当時の芸術界全般への根本的な問題提起をおこなっている。一七六七年の

“Salon”で、ディドロは、現代の芸術が古代の芸術に及ばないのは、古代芸術への盲目的な追従にあるとした。古代人は、自然の研究と観察から手さぐり、—tatonnement—によって、彼等の芸術をつくりあげたのに、現代人は、ただ、彼等の残した“grands modeles”を真似るだけで、自ら手探りをしないからである。

「自然を古代芸術にならって変型すること、それは古代人の歩んだ道を逆さまにたどることであり、模写（copie）に基いて仕事をすることである」[19]

ディドロはまず古代芸術を忘れ、古代芸術への奴隷的な模倣をやめ、一たん“barbarie”の状態からやりなおすほかはないと考える。そして、古代人の眼ではなく、自分の眼で、自然を見、観察し、自分の理想に従って、自然を変型しなければならないと考えた。

このようにして、ディドロは、芸術にあたらしい展望をひらいた。ディドロの「自然の模倣」とは、これまで見てきたように、個々の実在する事物の無差別な模写 copie を意味するのではなく、事物をかくされた客観的法則に従って、典型としてとらえることにある。彼の理論は、彼の文学上の傑作を作りあげる上での方法としてそのまま適用されていると考えて差支えあるまい。この「自然の模倣」の理論は、一九世以降のレアリズムの理論を予告するばかりではない。多くの研究者も指適するように、彼の色彩や光線の効果についての考察は、印象派を予告している。

「難かしいのは、それらの面の一つ一つの上や、その面を占めている物体の無限に小さな断面の一つ一つの上での、光と影の正しい散乱である。それはそれらのありとあらゆる光線同志の反射であり、こだまである。このような効果がつくり出されると、眼はそこにとどまり、憩う。いたるところで満され、至るところで憩う。…芸術と芸術家は忘れられる。それは、もはや画布ではない、自然だ。眼前にあるのは、宇宙の一部分である」[20]

芸術は、自然の模倣から出発し、自然に匹敵する小宇宙をつくる。そして、人は、芸術によって、自然を見る目を養われる。

「芸術家は自然自体になんと多くの影響を与えていることか、そして聖なる刻印を自然に印していることか」[21]

今や自然が芸術を模倣することになるのである。ディドロの次の忠告こそは、同時に、芸術に対する永遠の讃歌ではないだろうか。

「君の対象を、自然の太陽ではない、君の太陽で照らせ。虹の弟子になって、その奴隷となるな」(22)

依然として、古典を愛し、人文主義者としてとどまりながら、ディドロは、当時のあたらしい諸傾向に心を開き、それを受け入れていったのである。そして自ら、古典の奴隷となることなく、「先駆者」となった、「自然の模倣」という古い皮袋にあたらしい酒を盛りこむことによって。

——終——

テキスト

Diderot: Œuvres Complètes; (Assézat 版) 二〇巻 略号、A. T.

Diderot: Œuvres Esthétiques. (Paul Vernière 校定) Classique Garnier 略号、V. E.

Diderot: Œuvres Philosophiques (Vernière 校定) Classique Garnier 略号、V. P.

Diderot: Salons 2 vols (Sézenac, Adhémar 校定) Oxford.

Diderot: Lettre sur les sourds et muets, Diderot Studies VII. (Paul Hugo Meyer 校定) Genève, Droz

註(I)

1 "Essai sur la peinture" は、一七六六年七月頃完成され同年一〇月一五日から、一二月一五日にかけて、「文芸通信」Correspondance littéraire に発表されたらしい。C. f. V. E. p. 659. Introduction.

2 Salon, vol, 2, p. 57.

3 Ivon Belaval: l'Esthétique sans paradoxe de Diderot, Gallimard. p. p. 17～19.

4 A. T. p. 6.

5 c. f. Gita May: Diderot et Baudelaire, critique d'art. p. p. 3～4. Mornet: Diderot, l'homme et l'œuvre (p. 191)

Gita May は、「ユマニスムの観点から、彼の美術批評を判断するのが適当である」とする Jean Thomas の見解に反対している (Jean Thomas: Humanism de Diderot, p. 119) May によれば、「なるほど彼が書いたすべての作品において、ユマニストである。しかし、"Salon" においては更にほかの何者かである。彼の芸術理論は、それ自体、より技法上の角度で深められる価値のあるものなのだから」

尚ディドロに対する、無理解な評価で責められるべき Sainte-Beuve は、批評の創造者として、敬意を払っている。—Saluons en lui notre Père et le premier modèle du genre" (Causerie du Lundi, III. p. 299)

6 Europe: Janvier-Février 1963. Diderot 特集号 Robert Niklaus: Diderot et la peinture, p. 234.

7 Gita May. Ibid.

8 Ivon Belaval: l'Esthétique sans paradoxe de Diderot;

(II)

1 Ivon Belaval: Ibid. p. p. 17~19

2 c. f. "Entretiens sur le fils naturel" V. E. p. p. 102~104. および "De la poésie dramatique" XXI. De la pantomime.

3 A.T. vol X. p. 502.

4 V. E. p. p. 112~113. 参照

又、De la poésie dramatique では、衣裳ばかり豪奢で、舞台装置が貧弱なのは良き趣味にも自然にも反すると述べている。(V. E. p. 264)

5 V. E. p. 419 Recherches philosophique du Beau

6 同上

7 同上

8 同上

9 V. E. p. p. 420~421

10 V. E. p. 421

11 V. E. p. 421

12 V. E. p. 310 Paradoxe sur le comédien

13 Père Batteux: le Traité des Beaux-Arts réduits à un seul principe.

14 Diderot Studies, VII. p. 180.

15 Ibid. p. p. 183~p. 185

Lettre sur les sourds et muets の註訳者 Paul Hugo Meyer は、この「樫の木」のイメージが、Ricoboni 夫人あての書簡、(一七五八年)一七六五年の Salon, Essai sur la peinture, Pensées détachées のなかで繰り返えされ、その意味が明確になっていく過程を示めしている。

16 同上

(III)

1 V. E. p. 797.

2 André Fontaine: Les doctorines d'art en France., cité dans les notes de Lettre sur les sourds et muet: Diderot Studies, VII, P. 182

3 V. E. p. p. 666～667

4 V. E. p. 679

5 V. E. p. 678

6 V. E. p. 687

7 c. f. "Si l'on a apauvri l'architecture en l'assujettissant à des mesures, à des modules, elle qui ne doit reconnaître de loi que celle de la variété infinie des convenances, n'aurait-on pas aussi appauvri la peinture, la sclupture, et tous les arts, enfants du dessin, en soumettant les figures à des hauteurs de têtes, les têtes à des longueurs de nez? V. E. p. 734

8 V. E. p. p. 669～670

9 "Lettre sur les sourds et muets', p. 81

10 V. E. p. 665

11 V. E. p. p. 694～695

12 V. E. p. 753

13 V. E. p. 753

14 V. E. p. 434

15 V. E. p. p. 734～735

16 V. E. p. 666

17 V. E. p. p. 667～668

18 V. E. p. 671

19 c. f. A. T. XI. p. p. 13～16

20 V. E. p. 687

21 V. E. p. 703

22 V. E. p. 771