

Diderot, *Salons*  
Étude sur «*Corésus et Callirhoé* » de Fragonard

ディドロ 『サロン』  
-フラゴナール 『コレソスとカリロエ』 に関する一考察-

Mémoire de fin d'études  
au  
Département de littérature française  
de  
l'Université Sophia

présenté par  
X Y

2009

目次

序論	2
第一章 フランス絵画彫刻アカデミーと 1765 年のサロン	5
1. 王立絵画彫刻アカデミー	5
2. 1765 年のサロンとフラゴナール	8
3. 1765 年のサロンとディドロ	10
第二章 ディドロの夢	16
1. 『百科全書』による「夢」の定義	16
2. ディドロの夢とギリシア神話『コレソスとカリロエ』	18
3. 洞窟の中の画布	21
4. 《コレソスとカリロエ》と演劇、対話者グリム	27
第三章 歴史画のイリュージョン	33
1. 「美しい夢、人間の幻影」	33
2. 女性的なコレソス	35
3. アレゴリーの存在	40
4. 光の効果	43
5. 「恐怖 effroi」の中の「美 beau」	47
結論	54
参考文献一覧	57
図版	60

## 序論

フランスの哲学者ドゥニ・ディドロ (DIDEROT, Denis, 1713-1784) は『百科全書』 *Encyclopédie* の著者、編集者であることで特に有名であるが、彼の仕事は『百科全書』の執筆に留まることなく、哲学書や小説、劇作、また自然科学に関する著作など、幅広い分野に及んでいる。

その中でもディドロは 1759 年、友人であるグリム (GRIMM, Friedrich Melchior, 1723-1807) の依頼を受け、グリムが主催する冊子『文芸通信』 *Correspondance littéraire* に「サロン批評」を書き始める。サロンとは当時、フランス王立絵画彫刻アカデミーが二年に一度主催していた展覧会のことで、ディドロの仕事は、『文芸通信』の読者で、実際にパリまで出向くことのできなかつたヨーロッパ各地の諸侯たちに向けて、このサロン展の様子や、出展された画家や作品の批評を逐一報告することであった。ディドロはその後、このサロン批評を 22 年間に渡り書き続けることになり、『百科全書』の仕事を終えたあとの後半生のライフワークとなったと言うこともできるだろう<sup>1</sup>。また、彼はこのサロン批評執筆を通じて、近代的な絵画批評のジャンルの祖とも言われるようになり、その絵画批評の手法や、絵画に対する思考は、スタンダールやボードレールなど、後世の作家たちにも大きな影響を与え、美術批評史に一つの大きな業績を残したとすることができる。

本論文では、ディドロが『文芸通信』に掲載したこの「サロン批評」(『サロン』 *Salons*) の中でも、『1765 年のサロン』 *Salon de 1765* の中に書かれた、画家フラゴナール (FRAGONARD, Jean-Honoré, 1732-1806) の作品に関する絵画批評を取り上げる。1765 年、その年開かれたサロン展に、画家フラゴナールは《カリロエを救うために自らを犠牲に捧げるコレソス<sup>2</sup>》 *Le Grand Prêtre*

---

<sup>1</sup> 『百科全書』は 1751 年に第一巻が出版され、1757 年までに第七巻が出版される。またサロン評を開始した 1759 年という年は、パリの高等法院によって『百科全書』がその無神論的思想のために危険視され、発行および配布が禁止された年であり、ディドロの父が死去した年である点においても注目される。中川久定『ディドロ』、「人類の知的遺産 41」、講談社、1985 年。

<sup>2</sup> « Corésus » の日本語表記について、この作品について日本語で論じられるとき、その読み方が「コレジュス」、「コレシュス」など様々な表記が使用されていた。しかしここでは、作品の題材が本来ギリシア神話であったことを考慮し、ギリシア語の発音に則り「コレソス」という表記に統一した。また、第三章における佐々木健一氏の日本語訳からの引

*Coréus s'immole pour sauver Callirhoé* という題の作品を出展する<sup>3</sup>。これはギリシア神話から題材を取っている歴史画であり、この作品がサロンに入選したことによって、フラゴナールはアカデミー会員として迎えられるための第一歩を踏み出したこととなる。

ディドロはこのフラゴナールの《コレソスとカリロエ》について『サロン』の中で、他の作品について語る批評の中では見られないような、特殊な手法を用いて論じている。テキストの中で、自らが夜眠っている間に見た「夢」という異次元の世界を設定し、その夢の世界をもとにフラゴナールの作品を批評し、さらに、記事の送り相手である友人グリムをテキストの中に登場させ、彼との対話形式という手法を用いることによって、この作品について論じているのである。なぜディドロは、このフラゴナールの作品について語るときのみ、直接作品について批評するのではなく、「夢」という異次元の世界を設定し、わざわざグリムを登場させ、彼との対話形式という体裁を取ることで、作品の批評を行おうとしたのだろうか。

フラゴナールの《コレソスとカリロエ》について、ディドロは友人グリムの口を借りて、次のように述べている。

GRIMM : [...] Dans la caverne, vous n'avez vu que les simulacres des êtres, et Fragonard sur sa toile ne vous en aurait montré non plus que les simulacres. C'est un beau rêve que vous avez fait, c'est un beau rêve qu'il a peint.<sup>4</sup>

グリム : [...] 「洞窟の中で、君 (= ディドロ) は人間の幻影だけを見た。そして、君が彼の絵を実際に見たとしても、フラゴナールもまたキャンバスの上で、人間の幻影しかあなたに見せなかったことだろう。君が作り出したのは美しい夢であり、彼が描いたのは美しい夢である。」

「洞窟」とは、ディドロが自らの「夢」を最初に設定した場所であり、その洞窟の中でディドロは「人間の幻影 les simulacres des êtres」を見て、それをもとにテキストの中に「美しい夢 un beau rêve」を作り出したと、グリムの口を借り

---

用も、「コレソス」という表記に一部変更したとことをここに断っておく。

<sup>3</sup> 巻末図 1 参照。

<sup>4</sup> DIDEROT, Denis, *Salons*, éd. M. Delon, Paris, Gallimard, 2008, p.159.

て述べている。さらにフラゴナールも同様に、自らのキャンバスの上に「人間の幻影 les simulacres」を創り出し、「美しい夢 un beau rêve」を描き出した、ともディドロはここで語っている。

本論文では、ディドロがこの作品に述べるときにおいてのみ、テキストの中で「夢」という特殊な手法を用い、グリムを登場させた理由についての考察を試みる。そのためには、上にディドロが記したような「美しい夢 un beau rêve」や「人間の幻影 les simulacres des êtres」という言葉の意味、またディドロが同時に指摘する、フラゴナールが画布の上に描いた「美しい夢」や「人間の幻影」の意味について考察し、ディドロのテキストとフラゴナールの絵画双方に着目し、ディドロがフラゴナールの作品から何を読み取り、さらにそれを、読者に如何に伝えようとしたかについて分析することが重要である。

そのために、次の手順を踏んで考察する。第一章では、フラゴナールがこの作品を展示したフランス王立絵画彫刻アカデミーについて、その歴史と制度を説明し、18世紀のフランス美術界の問題点を指摘するとともに、そうした状況に置かれていたディドロ、フラゴナール両者の立場を確認していく。

第二章では「ディドロの夢」という題のもと、『百科全書』による「夢」の定義を行った後、実際にテキストの中で述べられているディドロの夢の内容を辿っていく。そして、「ディドロの語る夢」と「フラゴナールの絵画」がどのように関わり合っているか、何か関連性が見られるのかどうか考察を行い、さらにここで、テキストの中に登場する対話者グリムの存在の意味を考えていく。

第三章では、ディドロのテキストを通じて、フラゴナールが作品の中で描き出した大きな特徴を探ることで、そもそもディドロはフラゴナールの作品のどのような部分から着想を得て、このテキストを執筆することになったのか、ディドロが「夢」をもとにテキストを書くことになったアイディアの源泉を考察していきたい。その考察を行った後、この序論で取り上げた引用文について、その意味をもう一度捉え直すことにする。

## 第一章 フランス絵画彫刻アカデミーと 1765 年のサロン

### 1. 王立絵画彫刻アカデミー

実際にディドロのテクスト分析に入る前に、ディドロの批評の対象となった、絵画や彫刻作品を展示した展覧会（通称：サロン）を当時主催していた、フランス王立絵画彫刻アカデミーについて、その歴史や仕組みを概観しておきたい。18 世紀のフランス美術界はこの王立アカデミーを中心として形成され、芸術家の思想や創作活動にも多大な影響を与えていた。そのため、ディドロやフラゴナールを取り巻いていた当時のフランス美術の状況を知るためにも、またこうした状況の中から生まれた彼らの作品を理解するためにも、このアカデミーの存在を無視することはできないのである。

「王立絵画彫刻アカデミー」の歴史は古く、その起源は 14 世紀まで遡る。設立当時のアカデミーは、画家や彫刻家たちの社会的地位の向上を目指す芸術家たちのいわば職業組合（ギルド）的な要素が強かった<sup>5</sup>。しかし 1648 年、ルイ 14 世治世下（Louis XIV, 1638-1715）において大きな組織改革が行われ、王を頂点とする確固としたアカデミーの制度が整えられたことで、本論文で問題となるようなサロンを開催するアカデミーの姿が形成された。ルイ 14 世は芸術の世界を組織化することで、自らの王としての絶対的権力を誇示することのみならず、国をあげて芸術家の育成に取り組み、文化的にも洗練されたフランスの存在を国内外にアピールしようとしたのである<sup>6</sup>。このアカデミーはフランス革命中の 1793 年に廃止されるが、まさにフランス絶対王政の絶頂期とともにその役割を果たしたといえるだろう<sup>7</sup>。

近代的なアカデミー制度が作られたのは、ルイ 14 世の重臣、コルベール

---

<sup>5</sup> 栗田秀法、「王立絵画彫刻アカデミー」、『西洋美術研究』第 2 号、三元社、1999 年、54 頁。

<sup>6</sup> 同上、59 頁。

<sup>7</sup> 同上、54 頁。フランス革命期にアカデミーは一時廃止に追い込まれるものの、1795 年に「フランス学士院（Institut de France）」の中の一部門として復活する。そして 1816 年、ブルボン王朝の復活に続き、かつての王政の伝統と名誉との結びつきを強めるために、学士院の諸部門に「アカデミー」の名を復活させることが決定された。（アルバート・ボイム『アカデミーとフランス近代絵画』森雅彦、阿部成樹、荒木康子訳、三元社、2005 年、25 頁。）

(COLBERT, Jean-Baptiste, 1619-1683) の手腕に因るところが大きい<sup>8</sup>。コルベールはアカデミーの画家たちに、王室の注文の独占、サロンへの出品といった特権を与えるとともに、芸術家を国家の統制下に置くことで、フランス国家とその王の権力を示す強力な武器として、芸術を利用したのである<sup>9</sup>。またこうした目的を達成するために芸術に関する教育制度を整え、デッサンなどの技術面だけではなく、解剖学、幾何学、遠近法などの理論的な講義も非常に重視した。さらにアカデミー会員の芸術家たちは、品行方正であること、紳士（オネットム *honnête homme*）であること、法服貴族のように宮廷の仲間入りをするなど、精神的な面でも国家の品格に見合う人間になるよう努力することが求められ、一人の芸術家というよりはむしろ、国王に仕える家臣としての一面が強く強調されたのである<sup>10</sup>。

アカデミー主催の公式な展覧会（サロン）が初めて行われたのは1667年のことであった<sup>11</sup>。1674年には、ローマにあるフランスアカデミーに派遣する者を選抜するローマ賞の選抜制度が設けられ、芸術家たちの技量の向上を目指し、この展覧会に入賞した者には褒賞としてローマへの留学の援助が与えられるようになる<sup>12</sup>。画家たちはローマ留学を通じて、ローマにあるさまざまな古代彫刻や芸術作品に触れることが義務づけられ、フランス帰国後も、王のためだけにしか仕事をするのが許されなかった<sup>13</sup>。たとえ王のためだけにしか創作活動ができないとしても、このサロンに入賞しローマへ留学することは、一人前の画家であると認められるためには必要なことであったため、当時画家を志した者にとってサロンは非常に重要な存在であったといえるだろう。

ここで、当時の芸術家たちはどのような作品を描いていたのか、その作品の

---

<sup>8</sup> 栗田秀法、前掲書、53頁。

<sup>9</sup> 美術アカデミーをふくめ、この時期設立されたアカデミーはすべて君主（ルイ14世）の新しいイメージを作り、さらに「王の身体という考え方を絵画や彫刻に翻訳するため」に機能していたことが指摘されている。ここでは、個人のオリジナリティは完全に排除され、芸術家の制作過程もすべて監視下に置かれていた。（アポストリデス『機械としての王』水林章訳、みすず書房、1996年。第二章『文化の編制』参照。）

<sup>10</sup> 人々はアカデミーにおいては、貴族であるとかブルジョワであるとかの特殊性を失い、「オネットム = 紳士」のステータスを獲得したことが述べられている。

栗田秀法、前掲論文、57頁。

アポストリデス、前掲書、40頁。

<sup>11</sup> LOJKINE, Stéphane, *L'œil révolté Les Salons de Diderot*, Éditions Jacqueline Chambon, 2007, p.30.

<sup>12</sup> 栗田秀法、前掲論文、64頁。

<sup>13</sup> 同上、63頁。

主題について説明しておきたい。17世紀になると絵画の主題における等級付けが行われ、最も価値があるのは歴史画であり、次いで肖像画、風俗画に価値を置くことが決定された<sup>14</sup>。歴史画とは歴史の史実の一場面を選び出し、その情景を忠実に描き出す作品のことで、ギリシア神話などから題材を抜き出した作品も歴史画に含まれた<sup>15</sup>。18世紀においてもこの絵画の等級付けは踏襲され、歴史画は知的なものを好む王侯貴族たちの趣味を満足させると同時に、画家たちにとっては、アカデミーの教育で培った教養や歴史的知識を示すために大いに有用であり、また歴史画を描くためには、古代美術に体现されたような均整のとれた理想美を表現するための正確なデッサン力、そして高い技術を必要とするため、画家としての技量を発揮するためにも最適であったのである<sup>16</sup>。サロン会場においても歴史画は、部屋の天井に近い高い所に展示され、絵画の世界におけるその地位の高さを実際に物理的に示していたといえる<sup>17</sup>。

ところがディドロがサロン批評を行った18世紀半ばにおいて、この17世紀に成立した歴史画の優越性はすでに揺らぎ始めていた<sup>18</sup>。これは社会的状況の変化に大きく伴うものであり、美術はそうした社会の変化に大きく影響を受けた。フランスは18世紀に入ると、徐々に国王の絶対的な権力にも陰りが見え始め、その代わりに中産階級（ブルジョワ）の社会的影響力が拡大してきたのである。お金はあるが教養のないブルジョワたちは、大型で難解な歴史画よりも、小型で部屋に飾るのにも適し、さらに理解するのも簡単である風俗画を好んだ<sup>19</sup>。彼らのようなブルジョワは、当時のフランス社会において数多く存在したため、美術市場における彼らの影響力もまた大きく<sup>20</sup>、彼らの要求に答えるために敢えて歴史画ではなく、風俗画を描くことで生計を立てようとする画家たちも多く登場するようになった。ディドロも『絵画論』の中で「誰が、できあがったその大作を、金に糸目をつけずに買うだろうか。大家たちの作品を点検

<sup>14</sup> 野口榮子、『ディドロと美の真実 美術展覧会「サロン」の批評』、昭和堂、2003年、5頁。

<sup>15</sup> 1660年代のアカデミー設立当時の歴史画の定義によると、人間の姿をまとった神々や、寓意像、擬人像などを描いた作品も歴史画に含まれた。（鈴木杜機子『画家ダヴィッド 革命の表現者から皇帝の首席画家へ』晶文社、1991年、「啓蒙主義時代の絵画」、38頁。）

<sup>16</sup> 栗田秀法、前掲論文、61頁。

<sup>17</sup> 栗田秀法、同上、61頁。

LOJKINE, Stéphane, *op.cit.*, p.44.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p.49.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p.49.

<sup>20</sup> 野口榮子、前掲書、5頁。

してみたまえ。至る所、その才能と背中あわせに藝術家としての貧困さをみとめるであろう。<sup>21</sup>」と、当時の歴史画家たちが経済的に厳しい状況に置かれていたことを語っている。このように、この時期アカデミーの要求する作品と、実際に生産される作品との主題のずれが顕著に現れるようになったことによって、画家たちの創作活動が混乱し、当時のフランス美術界はある種の飽和状態に陥っていたのである<sup>22</sup>。

本論文で問題となるフラゴナールの《コレソスとカリロエ》とディドロのテクストが書かれた1765年は、まさにこうした王の絶対的権力の衰退に伴う「歴史画失墜」の時代、そしてブルジョワジーの進出に伴う「新しい美的価値観の創出」の時代であったといえる。その一方でブルジョワが登場し、それに乘じて美術愛好家が増大したことは、美術ジャーナリズムや美術批評など、新たな美術市場の形成にもつながった<sup>23</sup>。こうした美術をめぐる状況変化に対し、今回問題となるフラゴナールとディドロはそれぞれどのように関わりあっていたのだろうか。次の節からフラゴナール、ディドロそれぞれの動向とともに、1765年という年における彼らの立場を確認していくことにしたい。

## 2. 1765年のサロンとフラゴナール

フラゴナール(FRAGONARD, Jean-Honoré, 1732-1806)は1732年、南フランスのグラス(Grasse)で誕生した。その後家族とともにパリに移り住み、アトリエに入り画家としての道を歩み始める。18世紀を代表する画家であるシャルダン(CHARDIN, Jean-Baptiste-Siméon, 1699-1779)やブーシェ(BOUCHER, François, 1703-1770)のもとでも修行をし、画家としての力量を上げていくこととなる。フラゴナールは1752年にローマ賞を受賞し、その褒賞としてローマへ

---

<sup>21</sup> ディドロ、「第五章 構成に関する章、構成について話そうと思っている章」、『絵画について』、佐々木健一訳、岩波文庫、岩波書店、2005年、104頁。

DIDEROT, Denis, *op.cit.*, *Essais sur la peinture*, p.218.

« qui est-ce qui y mettra le prix quand elle sera achevée ? Parcourez les ouvrages des grands maîtres, et vous y remarquerez en cent endroits l'indigence de l'artiste à côté de son talent ; »

<sup>22</sup> D.SHERIFF, Mary, *Fragonard, art and eroticism*, The University of Chicago Press, Chicago, 1990, p.30.

<sup>23</sup> 栗田秀法、前掲論文、66頁。

の2年間の留学の権利を得ているが<sup>24</sup>、この留学が彼の今後の創作活動を大きく転換する契機となった。彼はローマ滞在において、ローマ古代美術の作品に触れ、歴史画の技術の向上に磨きをかけるよりも、同時期に留学していた風景画家ユベール・ロベール (ROBERT, Hubert, 1733-1808) らとともに「風景画」の制作に打ち込んだのである<sup>25</sup>。従来の伝統ある歴史画を描いていたフラゴナールにとって、このローマ滞在を通しての「風景」の発見は、今後の彼の制作活動に大きく関わることとなる<sup>26</sup>。ローマ留学を経てフランスに帰国したフラゴナールは、幾年かの期間を経た後、アカデミーに提出するための作品の制作に取りかかる。それが今回問題となる《コレソスとカリロエ》*Corésus et Callirhoé* であった。本来であれば、ローマ留学後に提出した作品によってアカデミーの準会員となり、さらにもう一作品を提出することで、正式なアカデミー会員となることが認められていた<sup>27</sup>。フラゴナールもこうした順路を辿るように思われたが、彼は1765年《コレソスとカリロエ》を提出後、この作品によって成功を収めたにもかかわらず、その後正会員となるための作品をアカデミーに提出することなく、アカデミーとの関わりを絶ってしまうのである。その後フラゴナールは彼独自の芸術の道を歩み始め、歴史画は一枚も描かず、もっぱら風俗画や独特な寓意画の制作に打ち込むことになった。

なぜフラゴナールは歴史画を放棄し、風俗画の制作に打ち込むことになったのだろうか。それは前述したように、社会状況、美術市場の変化に伴い、もはや名誉職的な役割に成り下がってしまったアカデミーに頼らなくとも、ブルジョワの要求に答えるような風俗画を描くことで画家として十分に生計を立てられるという目論みが、フラゴナールの中にもあったことは否めないだろう。確かにフラゴナールはこの時代の華やかで、享乐的な生活の雰囲気を描き出すことに成功し、彼の風俗画家としての名声を今日にまで残すことにも成功してい

---

<sup>24</sup> 大野芳材、「優美なる絵画の黄昏 フラゴナールとプレ・ロマン主義」、『世界美術大全集』、第18巻、ロココ、小学館、1996年、117頁。

<sup>25</sup> 大野芳材、前掲論文、119頁。

<sup>26</sup> 巻末図2にも見られるように、フラゴナールも留学前はこうした伝統的な歴史画を描いていた。

(フラゴナール《黄金の子牛に生贄を捧げるヤラベウム》、1752年、パリ国立高等美術学校。Fragonard, *Jéroboam sacrifiant aux idoles*, 1752, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts.)

<sup>27</sup> 大野芳材、前掲論文、120頁。

る<sup>28</sup>。しかしそれに加え、前述したローマ留学中に会った「風景」の美しさもまた、フラゴナールの創作意欲を転換することに一役買ったと考えることができる。アカデミーに依拠し、難解で凝り固まった理想美を描く歴史画ではなく、自由に、ありのままの自然や人間の姿を映し出すことのできる風俗画こそ、本当にフラゴナールが描きたい世界であったことに彼は気がついたのではないだろうか。こうした新たな美的価値や自己の発見も、彼の画家としての立場を変えさせたことに大きく影響していると考えることができる。《コレソスとカリロエ》は、ギリシア神話から題材を取り、しかも従来の歴史画同様大型で<sup>29</sup>、さらにこの作品によってフラゴナールがアカデミー入りを果たしている点からは、この作品はれっきとした歴史画であると断定することができる。おそらくフラゴナール自身も《コレソスとカリロエ》を描いた時点では、アカデミーの存在を意識し、阿るような気持ちがあったに違いない。しかし、フラゴナールがこの作品以降歴史画を全く描かなくなってしまったという事実、また前述したようにローマ留学中にもっぱら風景画の制作に専念したという事実を鑑みると、やはりフラゴナールにとってこの最後の歴史画が描かれた1765年という年は、彼のその後の画家としての創作活動を、大きく分かつ分岐点として重要な年であると指摘することができる。また、ここではたった一人の画家の例を挙げたにすぎないが、このフラゴナールの画家としての半生を振り返ってみても、当時のフランス美術界は、歴史画の衰退、ブルジョワの進出という新しい価値観が創出された重要な時代であったということを、ここで再び確認することができるのだ。

### 3. 1765年のサロンとディドロ

それではディドロにとって1765年という年はどのような年であったのだろうか。一言で言ってしまえば、ディドロにとっての1765年という年は、彼を他

---

<sup>28</sup> フラゴナールの風俗画で今日でも有名なものを、巻末図3として例に挙げておく。(フラゴナール《かんぬき(門)》、1774年、パリ、ルーヴル美術館。Fragonard, *Le verrou*, 1774, Paris, Musée du Louvre.) このように身近な男女の恋愛の場면을巧みに描き出すことで、フラゴナールは風俗画家として成功したといえよう。

<sup>29</sup> 《コレソスとカリロエ》の大きさは高さ311cm、幅400cmあり、フラゴナールの作品の中でもっとも巨大である。

の仕事や雑念からサロン評の仕事へと集中させた年であると言えるだろう。『1765年のサロン』(*Salon de 1765*)の序文を参照しながら、この年ディドロに何が起こっていたのか、その状況を確認していくことにしたい。

『1765年のサロン』はディドロにとって、彼がサロン評を担当し始めてから四度目のサロンであった<sup>30</sup>。その一方でディドロは、彼の半生をかけて行った大仕事である『百科全書』(*L'Encyclopédie*, 1751-1764)編集の仕事の一応の完成を、『1765年のサロン』の前年である1764年に見ている。『1765年のサロン』の序文においても次のようなくだりがある。「確かに私の頭脳は疲れている。二十年間背負い続けた重荷のために背はたわみ、もうまっすぐにすることができないのではないか、と思う<sup>31</sup>」。「重荷 *fardeau*」とはまさしく『百科全書』編集の仕事のことを指しており、それによって健康を害しながらも、なんとか『百科全書』を完成させたディドロの姿がこの一文から窺い知ることができる。また長年に渡るこの編集の仕事のために、経済的にも困窮していたにも関わらず、ロシアのエカテリーナ2世(*Catherine II*, 1729-1796)がディドロの蔵書を買収するという大きな幸運に恵まれたため、逆に経済的にも好転し、自分の娘を嫁にやり、さらには持参金も持たせることができた<sup>32</sup>。1765年9月8日のソフィ・ヴォラン宛ての手紙の中でも、「思いがけない出来事が私を豊かにしたため、私にはもう将来に対するいかなる心配事もない。<sup>33</sup>」と記している。大仕事を終え、精神的にも経済的にも落ち着きを取り戻したディドロにとって、1765年という年はこうした安定が彼をサロン評への仕事に集中させることとなった年であるといえるのだ。

『1765年のサロン』の序文において、ディドロは次のように記している。

J'ai donné le temps à l'impression d'arriver et d'entrer. J'ai ouvert mon âme aux effets, je m'en suis laissé pénétrer. J'ai recueilli la sentence du vieillard et la

<sup>30</sup> ディドロが『文芸通信』紙に「サロン評」を送り始めたのは1759年からである。

<sup>31</sup> ディドロ、前掲書、「1765年のサロン」、佐々木健一訳、159頁。

DIDEROT, Denis, *op.cit.*, p.102.

« Il est vrai que ma tête est lasse. Le fardeau que j'ai porté pendant vingt ans m'a si bien courbé que je désespère de me redresser. »

<sup>32</sup> 野口榮子、前掲書、28頁。

<sup>33</sup> DIDEROT, Denis, *Lettres à Sophie Volland*, éd. J. Varloot, Paris, Gallimard, 1984, p.269.

« un événement inattendu m'enrichit et ne me laisse aucun souci sur l'avenir. »

pensée de l'enfant, le jugement de l'homme de lettres, le mot de l'homme du monde et les propos du peuple ; et s'il m'arrive de blesser l'artiste, c'est souvent avec l'arme qu'il a lui-même aiguisée. Je l'ai interrogé et j'ai compris ce que c'était que finesse de dessin et vérité de nature ; j'ai conçu la magie des lumières et des ombres ; j'ai connu la couleur ; j'ai acquis le sentiment de la chair. Seul, j'ai médité ce que j'ai vu et entendu, et ces termes de l'art, *unité, variété, contraste, symétrie, ordonnance, composition, caractères, expression*, si familiers dans ma bouche, si vagues dans mon esprit, se sont circonscrits et fixés.<sup>34</sup>

わたしは時間をかけて、印象が到来し入ってくるようにした。効果に対して心を開き、それに浸透されるにまかせた。老人の託宣、子供の意見、文人の判断、上流人士の言葉、民衆の話を受け止めた。たまたま藝術家の心を傷つけるようなことがあるとしても、それは藝術家自ら研ぎあげた武器を使っただけのことだ。かれに問いかけることによって、わたしは、デッサンの精巧さ、自然の真実の何たるかを得心し、光と影の魔術を理解し、色彩を認識し、肉体の感じをつかまえた。ただ、わたしは見たもの聞いたことに思索を巡らせた。そして統一、多様性、<sup>コントラスト</sup>対照、シンメトリー、配置、構成、性格、表情など、頻繁に口にしながら曖昧にしか理解していなかった用語を、限定し、意味を定めた。<sup>35</sup>

今まで「曖昧に *vagues*」しか理解していなかった美術に関する用語を「限定 *circonscrits*」し、「意味を定めた *fixés*」と述べていることから、ディドロの美術に関する思考がこの年になって固まったことがここで示されている。またここでは、「*caractère*」(特徴、性質)、「*composition*」(作品、構図)、「*expression*」(表情、表現)といった美術用語の意味がディドロ自身の中で確定するに至った過程、そして彼がどのようにして芸術を見る眼を養ったかも同時に述べられている。引用でも見られるように、「老人」や「子供」、「文人」、「上流人士」などさまざまな人々の言葉にも耳を傾けながらも、「印象が到来し入ってくるようにした *d'arriver et d'entrer*」り、「印象に対して心を開き *ouvert mon âme*」、その印象に「浸透されるにまかせた *laisser pénétrer*」、などの表現から、自分の先入観

<sup>34</sup> DIDEROT, Denis, *Salons.*, pp.98-99.

<sup>35</sup> ディドロ、前掲書、佐々木健一訳、153頁。

や偏見を持たず、作品に対し心を開き、あくまでも作品から発せられる印象に自らの感性をゆだねようとする、ディドロの作品への一つの態度がここで示されていると言うことができる。また、前述したような 1765 年における精神的に安定したディドロの状況から考えても、何も心の中に心配事のない真っ白な状態で作品と向き合おうとする、率直さが読み取れると同時に、他者の意見にも耳を傾けようとする、ある種の余裕を伴う前向きな姿勢もここから確認することができる。

ところで、ディドロはこの年に芸術、美学に関する一つの仕事を完成させている。それは『絵画論』 *Essai sur la peinture* の執筆であった。前述したように、1765 年のサロンは彼にとって四度目のサロンということもあり、ディドロの中でも今までのサロンを通じて得られた絵画や彫刻など芸術作品一般に対する考えがある程度固まった時期でもあった。そこで今までのサロン評に対する反省、また自身の美学的考察の集大成として、ディドロは『絵画論』を 1765 年にまとめ、この年のサロン評の補遺として付け加えたのだ<sup>36</sup>。『1765 年のサロン』の「序文」の後半において、ディドロは『絵画論』に対する決定的な位置づけを行うとともに、自らのサロン批評の方法についても言及している。

Je vous décrirai les tableaux, et ma description sera telle qu'avec un peu d'imagination et de goût on les réalisera dans l'espace et qu'on y posera les objets à peu près comme nous les avons vus sur la toile ; et afin qu'on juge du fond qu'on peut faire sur ma censure ou sur mon éloge, je finirai le Salon par quelques réflexions sur la peinture, la sculpture, la gravure et l'architecture. Vous me lirez comme un auteur ancien à qui l'on passe une page commune en faveur d'une bonne ligne.<sup>37</sup>

わたしはきみにタブローを記述してご覧にいれるが、そのわたしの記述は、いささかの想像力と趣味とがあれば、空間のなかに実現化してみることのできる態のもので、ひとは空間のなかに、われわれが画面のなかに見たも

---

<sup>36</sup> 『絵画論』が『1765 年のサロン』の補遺として付け加えられた経緯については次を参照。

佐々木健一、「ディドロのテキスト『絵画論』研究のために一」、『美学藝術学研究』17 号、東京大学大学院人文社会系研究科・文学部美術芸術学研究室、2000 年、12 頁。

<sup>37</sup> DIDEROT, Denis, *op.cit.*, pp.101-102.

のとほぼ同じように、諸対象を置くことだろう。そして、わたしの批判や賞讃のよりどころについて判断してもらうために、このサロン評の巻末に、絵画、彫刻、版画、建築についての考察を置くことにしよう。きみは、わたしを古代の著者であるかのように、月並みな一ページでも、よく書けた一行のために読んでくれたまえ。<sup>38</sup>

ディドロが芸術作品について「書く *écrire*」のではなく、「記述（描写） *décrire*」すると述べている点がまず注目される。実際にパリのサロン会場において作品を見ることのできない『文芸通信』の読者たちのためには、作品について「書く」だけでは不十分であり、作品を描いた画家と同様に、「記述（描写）」することによって、作品の構成や雰囲気伝えると同時に、それを「空間の中 *dans l'espace*」に「実現させ *on les réalisera*」ようとする、ディドロの美術批評における試みを認めることができる。また「このサロンの巻末に、絵画、彫刻、版画、建築についての考察を置くことにしよう。」と述べることで、この年のサロン評の巻末に『絵画論』を添えたことが決定的にここで明言され、『絵画論』はディドロにとって、またディドロのサロン評を読む読者にとっても、その作品の良し悪しを判断する基準を示す指標として使用されるべきであることが示されており、たとえ内容があまり面白くないとしても、自身の批評の拠り所となるべき重要な書であるため、『絵画論』を読んでみることを懇願している。また「*éloge*」（賞讃）と対になる語として「*censure*」（検閲、批判）という語が用いられている点からは、ディドロの美術作品に対する厳しい批判的視線が感じられると同時に、当時のフランス美術を牛耳り、画家の創作活動に目を光らせていたアカデミーの脅威に対する皮肉が、こめられているとも取ることができるのではないだろうか。

いずれにせよ、ディドロは『絵画論』の完成を通して、自分の審美眼に対し並々ならぬ自信を示している。「序文」の中でも、「わたしがある作品の欠点を指摘するとき、それが駄作なら、その欠点を修正したとしても駄作だ、という意味と考えてほしい。それがよい作品なら、欠点を正せば、完璧な作品になる<sup>39</sup>」と述べている。このように断言することで、サロン評の読者に対し、自

<sup>38</sup> ディドロ、前掲書、佐々木健一訳、159頁。

<sup>39</sup> ディドロ、前掲書、160頁。

らの作品に対する判断を保証すると同時に、ディドロ自身も、自分の判断力に対する強い責任感を抱いていたことが示されている。

このように、ディドロにとって1765年という年は、彼の私生活の面においては精神的にも経済的にも安定した時期であると同時に、絵画に関することでは、『絵画論』の執筆を通して、彼の芸術作品やサロン批評に対する姿勢や自信が固まり、その方法論も確立できた年であったとすることができる。このように、ディドロ自身の中でサロン批評の仕事への取り組みが真剣になる一方で、画家フラゴナールにとってこの年は、歴史画の衰退、ブルジョワの進出による社会状況の変化などによって、彼の仕事の方針を転換する転機となる年でもあったのだ。

ではこの1765年に描かれた《コレソスとカリロエ》の中に、フラゴナールは一体何を描き出し、ディドロはそこから何を見出し、何を感じ取り、テキストの上で表したのだろうか。次の章から詳しくディドロのテキストを分析していくことにする。

---

DIDEROT, Denis, *op.cit.*, p.102.

« Quand je relève les défauts d'une composition, entendez, si elle est mauvaise, qu'elle restera mauvaise, son défaut fût-il corrigé ; et quand elle est bonne, qu'elle serait parfaite, si l'on en corrigeait le défaut. »

## 第二章 デイドロの夢

### 1. 『百科全書』による「夢」の定義

デイドロによる《コレソスとカリロエ》批評は、序論で述べたように、デイドロ自身が夜眠っている間に見た「夢」の話を軸に展開され、さらに、実際にサロン会場でフラゴナールの絵を見たという設定を与えられた、友人グリムとの対話形式で進められている。昼間サロン会場において、「もうすでに取り外されてしまった<sup>40</sup>」という理由からフラゴナールの作品を見ることができなかつたデイドロは、その晩家でプラトンの『対話』を読んで過ごす<sup>41</sup>。そして、その夜眠っている間に見た夢についての話を友人グリムに語り、それに対しグリムは、そのデイドロの夢の話が、サロン会場に展示されていたフラゴナールの作品に酷似していたことを指摘している。そして「夢を語るデイドロ」と「フラゴナールの絵を語るグリム」の言葉が少しずつ重なり合っていくことで、デイドロはフラゴナールの作品が持つ世界観を、言葉で表すことによって『文芸通信』の読者に伝えようとしたのである。

デイドロはテキストの冒頭で、「このフラゴナールの記事を埋めるために、私はあるたいそう奇妙すぎる幻覚についてあなたにお話しよう。<sup>42</sup>」と語っている。「幻覚 vision」とはまさに、デイドロがこれから話そうとする、夜眠っている間に見た「夢 rêve」のことであり、それと同時にデイドロは「この作品について報告するのは君の役目だ<sup>43</sup>」と述べることで、デイドロはあくまでもテキストの中では自分の夢を話すことに徹し、フラゴナールの絵についての説明は、

---

<sup>40</sup> DIDEROT, Denis, *op.cit.*, p.151.

« il n'était plus au Salon. » (« il »とは「フラゴナールの絵」(le tableau)を指す。)

<sup>41</sup> *Ibid.*, p.151.

« j'avais passé la matinée à voir des tableaux et la soirée à lire quelques *Dialogues de Platon*. »

「昼間は絵画を見て過ごし、夜はプラトンのいくつかの『対話』を読んで過ごした。」  
デイドロが元にしたプラトンの洞窟の話は、実際にはプラトン『国家』第七巻に収められている。

<sup>42</sup> *Ibid.*, p.151.

« Mais pour remplir cet article Fragonard, je vais vous faire part d'une vision assez étrange »

<sup>43</sup> *Ibid.*, p.151.

« C'est votre affaire d'en rendre compte ; »

対話の相手である「君=*vous* グリム」に託すことをここで明言している。しかし、実際には、このような役割分担をするものの、ディドロはその目でしっかりとサロン会場でフラゴナールの絵を見たに違いない。ところがディドロは、前述したように、テキストの中では自らの口ではこの作品について語ろうとはせず、わざわざ記事の送り相手であるグリムを登場させ、作品についての説明は彼に任せてしまっている。なぜディドロはこのテキストの中で自ら作品について説明するのではなく、あえて自分は「夢」の話をするので、この作品について語ろうとしたのだろうか。

『百科全書』*Encyclopédie* の中で、「夢 *rêve*」は次のように定義されている。

RÊVE, s.m. (*Métaphysique*). Songe qu'on fait en dormant. Voyez SONGE.

[...] nous avons en rêvant un sentiment interne de nous-mêmes, & en même temps un assez grand délire pour voir plusieurs choses hors de nous ; nous agissons nous-mêmes voulant ou ne voulant pas ; & enfin tous les objets des *rêves* sont visiblement des jeux de l'imagination. Les choses qui nous ont le plus frappés durant le jour, apparaissent à notre âme lorsqu'elle est en repos ; cela est assez communément vrai, même dans les brutes, car les chiens rêvent comme l'homme, la cause des *rêves* est donc toute impression quelconque, forte, fréquente & dominante.<sup>44</sup>

夢 男性名詞 (形而上学) 眠りながら思い描く空想。Songe を参照のこと。

[...]夢を見ながら我々は、我々自身についてある内的感覚を抱く。それと同時に、我々の外部にいくつもの事物を見るためには十分なほどの、大きな妄想も抱く。望むとも望まなくとも、我々が我々自身に働きかけるのである。そして、夢の中に現れるあらゆる事物は、明らかに想像力の作用である。日中、我々に最も感動を与えたことが、魂の休息の時、その魂の中に現れるのである。それはかなり一般的な真実であり、動物たちでさえもそうである。なぜなら犬たちも人間のように夢を見る。それゆえ夢の原因というのは、何らかの強い、頻繁に起こる支配的な印象なのである。

---

<sup>44</sup> DIDEROT, Denis, *Œuvres complètes*, Tome VIII, *Encyclopédie* IV, Paris, Hermann, 1976, pp.218-219.

『百科全書』の「夢」の項目によると、夢の中に現れる「事物 objets」となるのは、「想像力の作用 des jeux de l'imagination」であり、「日中最も感銘を受けたこと les choses qui nous ont le plus frappés durant le jour」が夢の中に表れると述べている。また、夢の原因となるのは「何らかの強い、支配的な印象 impression quelconque, forte & dominante」であるとも同時に述べられている。この定義に則して考えると、ディドロが「夢」の手法を用いることになった理由は、「昼間サロン会場で見たフラゴナールの絵」の印象があまりにも「強く forte」、「支配的 dominante」であったため、「想像力の作用 des jeux de l'imagination」が働き、フラゴナールの作品が夜寝ている間の「夢」となって再びディドロの「魂 âme」の中に再現されたからであると考えられる。ディドロもテキストの中で「彼らがサロンの中で最も素晴らしく、価値のあるものであったことをあなたに断言しよう。<sup>45</sup>」と述べており、ディドロがフラゴナールの絵から大きな感動を受け、彼の心の中に強く印象付けられたことがわかる。このように『百科全書』の定義に則してディドロの「夢」の意味を考えてみると、「日中受けた深い感動」、すなわちここでは「フラゴナールの作品」について述べるために、夜眠っている間に見た「夢 rêve」の話をテキストの中ですることはディドロにとっては自然で、かつ最良の手段であり、また、テキストの中で「夢」の話と「現実のフラゴナールの作品」を重ね合わせて論じようとしたことは、ごく当然の手段だったのである。

では具体的に、『百科全書』の中で述べられているような「深い感動 les choses qui nous ont le plus frappés」を、ディドロはフラゴナールの作品のどの部分から読み取り、それをテキストの中にどのように反映させたのだろうか。次節より彼がテキストの中で描いてみせた「夢」を実際に辿ることで、フラゴナールの絵がディドロに与えた印象、またディドロがここで「夢」の手法を用いた理由について、さらに深く考察していくことにしたい。

## 2. ディドロの夢とギリシア神話『コレソスとカリロエ』

---

<sup>45</sup> DIDEROT, Denis, *Salons*, p.152.

« je vous jure qu'ils valaient bien les meilleurs du Salon. »

(ここでの«ils»は、それまでのテキストの内容を踏まえると、絵の中に描かれている登場人物たちを指すと考えられる。)

ディドロはまず、夢の話の冒頭で、プラトンの『対話』の中に出てくるような洞窟の中に、自らが閉じ込められていることを語っている<sup>46</sup>。それは長くて暗い洞窟で、他の男女や子供たち同様、自分も手足や首を鎖につながれているため、頭を動かすこともできない。その洞窟の中でディドロを驚かせたのは、鎖につながれ自由を奪われているにもかかわらず、人々はお酒を飲んだり、笑ったり、歌ったり、鎖を邪魔そうにする様子がなかったということ、またグリムがこのような光景を見たとしても、彼が「これは彼らにとって自然な状態である。」と述べたであろう、ということであった<sup>47</sup>。鎖につながれ、行動の自由を奪われながらも陽気にしている人々の光景は、少し異様に見えるかもしれないが、ディドロがプラトンの『対話』から援用したこの奇妙な情景を、自身の夢の話の冒頭で述べた理由を理解するために、ここでフラゴナールの絵の題材となった『コレソスとカリロエ』の物語がディドロの夢に与えた影響について指摘しておく必要がある。

フラゴナールの《コレソスとカリロエ》は、ギリシア神話からその題材を取

---

<sup>46</sup> プラトン『プラトン全集 11』田中美知太郎、藤沢令夫訳、岩波書店、1981年。

ディドロは夢の話において、最初の洞窟の場面を引用しただけで、その後展開されるプラトンの話の内容はあまり多くを参照していない。ここでは参考のため、その後のプラトンが語る洞窟の話について、簡単に内容をまとめておく。

プラトンはこの洞窟の話、彼の教育論を述べる際の例えとして用いている。プラトンの洞窟の中でも人々は手足や首を縛られ、身動きをとることもできないし、頭を動かすこともできないので、前方のほうばかりを見ている。そして洞窟の上のほうには火が灯っていて、その光が人々を背後から照らしている。プラトンがここで語っているような洞窟の中で、手足や首を縛られて暮らす人間にとって、目に映るものといえば後方から差し込む炎の光によって照らし出される自らの影だけである。このような人間にとって、そうした影に写し出された事物のみが、真のものの姿であると信じ込んで過ごしてしまう。ところがそのような人間が地上に出され、太陽の光を直に見て、影ではなく太陽の光に照らされた物体そのものの姿を見たとしても、すぐにそれが事物の真の姿であると信じることはできないだろう。しかし時間をかけて太陽の光に目を慣れさせることで、その太陽の光に照らされているものが事物の真実の姿であるということを認識させることは可能である。このように、全くの未知状態におかれた人間にとって、その未知状態から脱するためには時間をかけて体や頭を慣れるということが必要であること、また教育も同じことで、自分の知らないことを習得するためには時間をかけて慣れることが重要であると、プラトンはこの洞窟の話の中で説いている。

<sup>47</sup> DIDEROT, Denis, *op.cit.*, pp.151-152.

« C'était une longue caverne obscure. J'y étais assis parmi une multitude d'hommes, de femmes et d'enfants. Nous avions tous les pieds et les mains enchaînés et la tête si bien prise entre des éclisses de bois qu'il nous était impossible de la tourner. Mais ce qui m'étonnait, c'est que la plupart buvaient, riaient, chantaient, sans paraître gênés de leurs chaînes et que vous eussiez dit, à les voir, que c'était leur état naturel ; »

っている<sup>48</sup>。カリュドン人で、酒神ディオニュソスの神官であるコレソスは、あるときカリロエという美しい少女に恋をする。コレソスは何度もカリロエに愛の告白をするが、その度に拒絶されてしまう。この事情を知った酒神ディオニュソスは怒り、一計を案じ、飢饉やペストなどの災厄によりカリュドンの人々を混乱に陥らせる。またこの災厄を逃れるためには、カリロエもしくは彼女の身代わりを生贄として捧げるようにという神託も下す。コレソスは生贄を捧げる（＝生贄を殺す）役を任命されるが、彼は愛するカリロエを殺すことがどうしてもできない。そこで彼は彼女の代わりに自らが生贄になる決意をし、短剣で自分の胸を突き刺し死んでしまう。これを見たカリロエは後悔の念にさいなまれ、自分も泉に身を投げて死ぬ。その後この泉はカリロエの泉と呼ばれるようになった<sup>49</sup>。

このように、ギリシア神話『コレソスとカリロエ』は悲劇的な愛と犠牲の物語であり、フラゴナールはこの物語の最後の一場面、まさにコレソスが短剣で自らを刺そうとする場面を画布の中に描き出している。そしてディドロもまた、この題材となった『コレソスとカリロエ』の物語の悲劇的な要素を、自らの夢の中に取り入れている。例えば、ディドロが最初に述べた夢の洞窟の中で人々が「お酒を飲んだり、笑ったり、歌ったり」する様子は、ギリシア神話『コレソスとカリロエ』の物語で語られているような、酒神ディオニュソスの怒りによって、町が飢饉やペストの流行により無秩序状態に陥り、酒神による酒の力によって、人々が恐怖を感じながらも狂喜乱舞している様子と重ね合わされている<sup>50</sup>。またディドロがプラトンの『対話』から引用した人々をつなぐ「鎖」は、ここでは『コレソスとカリロエ』に登場する、ディオニュソスのように、絶対的な力を持つ「神」の存在を象徴していると考えることができる。「鎖」につながれた人間は行動の自由を奪われており、また神の命令（＝神託 *oracle*）は絶対的であるため、神官コレソスさえもそれに逆らうことができず、ただ従

<sup>48</sup> パウサニアス『ギリシア記』第七卷第二十一章。（紀元後2世紀頃成立。）

<sup>49</sup> 野口榮子、前掲書、58頁。

<sup>50</sup> DIDEROT, Denis, *op.cit.*, p.153.

« Il s'enivrait avec elles, elles s'enivraient avec lui, et quand ils étaient ivres, ils se levaient et se mettaient à courir les rues en poussant des cris mêlés de fureur et de joie. » « Il » とは絵の中に描かれている若い侍祭のことで、彼が女たちと酒に酔い散らかしている様子が記されている。そして、「怒り *fureur*」と「喜び *joie*」の入り混じった叫びを上げながら走り回ることによって、人々が恐怖の中にも狂喜乱舞している様子が分かる。

うしかない。ディドロは、フラゴナールの作品の中では直接描かれていないディオニュソス神のこのような絶大な権力を、人々を繋ぐ「鎖」という形で自らのテキストの中で示し、また絵の中で繰り返されているこの悲劇的な光景は本来、ディオニュソスのような絶対的な権力を持つ神の下で発生した出来事であることを読者に伝えるために、「鎖」を用いた洞窟の光景をテキストの冒頭に描き出しているのである。つまり、フラゴナールの絵には描かれていない『コレソスとカリロエ』の物語の最初の部分を、ディドロが「洞窟」と「鎖」という形でテキストの中で示すことによって、実際に絵を見ることのできないテキストの読者でも、その物語の内容を理解し、さらにフラゴナールの絵に描かれた場面の状況をより深く理解することを、ここで可能にしたのである。また、幻想的な洞窟の光景を冒頭で描くことによって、それが物語のイントロダクションのような様相を呈する効果を生んでいる。これによって、ただ単なる批評文では終わらない、あたかもフィクションの物語であるかのような内容の深みを、テキストに与えているのだ。

こうして、ディドロが最初に設定したこの奇妙な洞窟の光景は、絵の中には直接表現されていない、物語の情報を読者に伝えるための役割を持つと同時に、テキストそれ自体も一つの物語であるかのように思わせるような、二重の効果を生んでいるとすることができる。その後、ギリシア神話とプラトンの話双方から取り入れたこの洞窟の場面から端を発し、さらにディドロの夢の世界の描写が続けられる。

### 3. 洞窟の中の画布

夢の最初の場面設定を説明した後、ディドロは具体的にその洞窟の中で見たもの、見た人々について語り始める。洞窟の入り口に背を向けて、洞窟の一番奥のほうを見てみると、そこには「大きな布 *une toile immense*」が掛けられており、そこでディドロはその布の中に映し出された多くの人たちの姿の影を目撃する<sup>51</sup>。その大きな布の中でディドロが見た情景は、次のように描写されて

---

<sup>51</sup> DIDEROT, Denis, *op.cit.*, p.152.

« Équipés comme je viens de vous le dire, nous avons tous les dos tourné à l'entrée de cette demeure, et nous n'en pouvions regarder que le fond qui était tapissé d'une toile immense. »

いる。

Par derrière nous il y avait des rois, des ministres, des prêtres, des docteurs, des apôtres, des prophètes, des théologiens, des politiques, des fripons, des charlatans, des artisans d'illusions et toute la troupe des marchands d'espérances et de craintes. Chacun d'eux avait une provision de petites figures transparentes et colorées propres à son état, et toutes ces figures étaient si bien faites, si bien peintes, en si grand nombre et si variées, qu'il y en avait de quoi fournir à la représentation de toutes les scènes comiques, tragiques et burlesques de la vie.<sup>52</sup>

私たちの背後には、王たち、大臣たち、司祭たち、博士たち、布教者たち、預言者たち、神学者たち、政治家たち、詐欺師たち、ペテン師たち、幻影師たち、そして希望と不安を売り物にする商人たちの一群がいた。彼らは各々自分の状態に適した透明や色彩に富んだ小さな人形を持っていた。そしてそれらの人形はすべてとてもよく作られ、色が塗られ、おびただしい数で種類に富んでいて、人生のあらゆる喜劇的、悲劇的、また滑稽な場面の表現を満たすものがそこには揃っていた。

ディドロが、自らの夢の場面を洞窟の中に設定し、そこにいる人々や鎖の描写をすることで、ひとまず自身の夢を『コレソスとカリロエ』という物語に関連づけようとしたことは、前節で述べたとおりである。そしてディドロはここで、その洞窟に掛けられた「大きな布 *une toile immense*」、さらにその布に映し出された人々の様子を描き出すことによって、その光景を、フラゴナールの描いた画布に近づけ、いよいよフラゴナールの作品の描写に入ることを我々に予感させている。

ディドロは、その布の上では、王、大臣たち、詐欺師たち、ペテン師たちなど、実にさまざまな職業の者たちが揃っており、彼らが非常に表情豊かで、真っ暗な洞窟の中、照明に照らされて、まるで影絵のように映し出された人形 (*figures*) のようであったと語っている。このように、様々な職業の人を並べあげる手法は『絵画論』の中でも見られるものであり<sup>53</sup>、そこでもそれぞれの

---

<sup>52</sup> DIDEROT, Denis, *op.cit.*, p.152.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p.198.

仕事や階級が、人々にその仕事に見合った表情、姿形を与え、その人の人間性を形成していくことが述べられている<sup>54</sup>。《コレソスとカリロエ》のテキストにおいてもディドロは、自らの夢の洞窟内に掛けられた布に映し出された「王たち des rois」、「神学者たち des théologiens」、「ペテン師たち des charlatans」など、さまざまな職業を列挙することにより、フラゴナールの絵に描かれている人物が、皆多種多様な様相の人々であるにもかかわらず、彼らが画布の中でそれぞれにふさわしい役割を担い、各々自分の役柄に見合った表情をしていることを読者にほのめかしているのだ<sup>55</sup>。またここでの« figures »とは、影絵の中で映し出される「人形」という意味に捉えることもできるが、絵に描かれている人々の「顔」や「表情」と捉えることもできるだろう。つまり、洞窟に掛けられた「大きな布 une grande toile」に映し出された人々が« petites figures transparentes et colorées »であったと記すことで、フラゴナールの絵に描かれていた人物の「表情 figures」が「透明 transparentes」や「色がつけられた colorées」など、色彩豊かであったということを間接的に示し、さらに「人生のあらゆる喜劇的、悲劇的、また滑稽な場面の表現を満たすものがそこには揃っていた il y en avait de quoi fournir à la représentation de toutes les scènes comiques, tragiques et burlesques de la vie.」という一文からは、先程の職業の列挙の部分で述べたように、フラゴナールの画面上に多くの人々が描かれていながらも、それぞれが実に喜怒哀楽に富み、あらゆる場面に対応できるほど表情豊かで、しかも「自分の立場に相応しい姿 propres à son état」で描かれていたということ、実際の

---

« Dans la société chaque individu de citoyens a son caractère et son expression : l'artisan, le noble, le roturier, l'homme de lettres, l'ecclésiastique, le magistrat, le militaire. »

「社会生活の中では、職人、貴族、平民、文人、聖職者、役人、軍人など、市民の階級それぞれが、その性格と表情をもっている。」

(ディドロ、前掲書、「第四章 表情に関して誰もが知っていること、誰もが知っているわけではないこと」、佐々木健一訳、61頁。)

<sup>54</sup> *Ibid.*, p.197.

« Chaque état de la vie a son caractère propre et son expression. »

ディドロ、同上、60頁。

「どの生活状態にも、それぞれ固有の性格とその表情とがある。」

<sup>55</sup> DIDEROT, Denis, *op.cit.*, p.61.

「1761年のサロン」の中でも、画家グルーズ (GREUZE, Jean-Baptiste, 1725-1805) の作品について述べるとき、絵の中に描かれている人物が、各自相応しい場所に、相応しい姿をしていたことを、ここでは直接的に指摘している。

« Il y a douze figures; chacune est à sa place, et fait ce qu'elle doit. Comme elles s'enchaînent toutes ! »

作品批評を行う前に、我々に予告しているのである。ディドロは、前節から語られている洞窟の中に「大きな画布 *une toile immense*」を再現させ、さらにその洞窟に掛けられた画布に映し出された人物について語ることで、間接的ではあるが、フラゴナールの絵に描かれている人物の様子をここで我々に暗示する手法を用いている。さらに、布に写し出された人々は「すべてとてもよく作られ、色が塗られ、おびただしい数で種類に富んでいた *si bien faites, si bien peintes, en si grand nombre et si variées*」ことから、フラゴナールの作品に描かれていた人々が丹念に描かれ、しかも本物らしいリアリティをも兼ね備えていたことが、この洞窟に掛けられた画布の描写から想像することができるのである。

ではここで再び、前節で考察したディドロの夢の話における「鎖」について、その意味を考えてみることにしたい。ディドロは、洞窟の描写をすると同時に、鎖に繋がれている人々が少しでもその鎖を外して逃げようとする、他の人々から軽蔑の目で見られてしまうことにも注意を向けている<sup>56</sup>。この鎖は前述したように、神の絶対的な力を象徴するものであるが、人間の自由を奪うという意味で、否定的な意味合いを持つものであると考えることができる。このような意味合いから考えると、本来鎖を外すという行為は、「自由」を求める行為であるため、人間としてこのような行為を試みるのは自然なことである。むしろ前頁で述べたように、鎖を外そうとする人々に対し軽蔑的な態度を示す人たちは、人々の自由を奪う鎖の下にある、偽の秩序に安住している者の声として取ることができよう。

けれどもここから、「鎖」に関する一つの解釈を導き出すことが出来る。ディドロは『絵画論』、第1章「デッサンに関するわたしの奇想」の中で、次のように述べている。「総体をしっかりとつかまえるだけでは十分とはいえない。大切

---

<sup>56</sup> DIDEROT, Denis, *op.cit.*, p.152.

« il me semblait même qu'on regardait de mauvais œil ceux qui faisaient quelque effort pour recouvrer la liberté de leurs pieds, de leurs mains et de leur tête, qu'on les désignait par des noms odieux, qu'on s'éloignait d'eux comme s'ils eussent été infectés d'un mal contagieux, »

このように、鎖を外そうとする者は、人々から不吉な目で見られたり、忌まわしい名で呼ばれたり、まるで伝染病に罹った人のように遠ざけられる。また、ディドロたちの背後にいるペテン師たちが、「おのれの鎖を不安に思う者に不幸あれ！ 添え木を大事にしよう…」と述べている点からは、鎖につながれていることが彼らにとって自然な状況であり、それを外そうとするのは許されないことであることが分かる。

(*Ibid.*, p.153. « Garde-toi de tourner la tête ! Malheur à qui secouera sa chaîne ! Respecte les éclisses... »)

なのは全体をこわすことなく、そこに細部を画き込むことである。<sup>57</sup>」さらにディドロは第5章「構成に関する章、構成について話そうと思っている章」の中でも、「絵の中では一人一人の登場人物が画面全体を構成するという「共通の効果 un effet commun」に貢献しなければならない<sup>58</sup>」とも語っている。このようなディドロの言葉に照らしてみると、本来は否定的なイメージを持つ「鎖」が、ここでは作品を構成する要素の一つにまとめ、作品の「調和」を作り出すための道具として機能しており、その「鎖」の下において、作品の中に描かれる個々の部位は、作品全体が作り出す「効果 effet」を構成するためには必要で、かつ重要な要素であるとする、ディドロの絵画に対する考え方を、この「鎖」の存在から読み取ることが可能になるのである。また、《コレソスとカリロエ》のテキストにおいて、逆にそのネガティブな意味を持つ「鎖」を解くことができない状況を述べることによって、むしろ全体の「効果 effet」が、「鎖」が外されることで崩されることなく、全体の調和や均整の保たれた作品構成であったことを語っており、「鎖」によってディドロは、フラゴナールの手腕をここでは褒め讃えているのだ。

このように夢の描写を続けるディドロであるが、その夢の話は予告通りに、次第に現実のフラゴナールの絵画の説明へと変化していく。夢の話から現実の絵の描写へ移行していく部分を引用しよう。

Aujourd'hui qu'il s'agit de tableaux, j'aime mieux vous en décrire quelques uns de ceux que je vis sur la grande toile ; je vous jure qu'ils valaient bien les meilleurs du Salon. Sur cette toile tout paraissait d'abord décousu ; on pleurait, on riait, on jouait, on buvait, on chantait, on se mordait les poings, on s'arrachait les cheveux, on se caressait, on se fouettait ; au moment où l'un se noyait, un autre était pendu, un troisième élevé sur un piédestal ; mais à la longue tout se liait,

---

<sup>57</sup> ディドロ、前掲書、22頁。

DIDEROT, Denis, *op.cit.*, p. 176.

« Mais ce n'est pas assez que d'avoir bien établi l'ensemble, il s'agit d'y introduire les détails sans détruire la masse. »

<sup>58</sup> ディドロ、同上、94頁。

*Ibid.*, p.214.

« Il faut qu'elles concourent toutes à un effet commun, » (ここでの « elles » は、 « figures » を指している。)

s'éclaircissait, et s'entendait. Voici ce que je vis s'y passer à différents intervalles que je rapprocherai pour abréger.<sup>59</sup>

今日は、タブローが問題なのだから、私がある大きな画布の上に見た人間の中の何人かについて、私はあなたに詳しくお話したい。私は彼らがサロンの中で最良のものであったと断言します。この絵の上では、まずすべてが支離滅裂であったように見えた。人々は泣き、笑い、遊び、飲み、歌い、こぶしを噛んで悔しがり、髪をむしり、抱き合い、鞭で打たれている。一人が身を投げると、もう一人は吊るされ、三人目は台座の上に突っ立っていた。しかし最後にはすべてが繋がり、明らかになり、理解された。手短かに言えば、以下に述べるのが、私の見た異なる間に起こった出来事である。

ここでは、ある一枚の絵画、すなわちフラゴナールの《コレソスとカリロエ》が話の主題となることが明確に述べられている。フラゴナールの作品を意味する「大きな画布 *la grande toile*」とは、夢の中での洞窟の壁に掛けられた「大きな布 *une toile immense*」を想起させるし、ディドロが洞窟の中で見出した人々と同様に、フラゴナールの絵の中で見出した人々が「泣いたり、笑ったり、遊んだり、お酒を飲んだり、歌ったり」と、まさに「支離滅裂 *décousu*」な光景を繰り広げていたことをディドロは見出しており、夢とフラゴナールの絵双方の共通点をここから指摘することができる。またディドロは作品の中の情景について、半過去形を用いることで、動作の未完了性、そして過去における進行の意味を与え、あたかも絵の中の光景が実際に起こった事件であるかのような臨場感を与えると同時に、ディドロはその絵の中から、本当に生きている人間のような躍動感を感じ取っている。また、最初は「支離滅裂 *décousu*」でそれぞれの人物がばらばらである印象を受けたものの、最終的には「すべてが繋がり *tout se liait*」、「明らかになり *s'éclaircissait*」、「理解された *s'entendait*」と述べることで、結局フラゴナールの作品の中でも、前述したような全体の調和をまとめる「鎖」がうまく作用し、作品全体の調和を重んじるディドロの考え方に適う作品であったことが、ここで示されているのである。

このように、ディドロはプラトンの対話を元にした夢の話を用いることで、

---

<sup>59</sup> DIDEROT, Denis, *op.cit.*, p.153.

フラゴナールの作品の中に描かれていた人物の現実性や、臨場感を伝えると同時に、それぞれの人物が作品の中で自分の役に徹し、全体の調和を構成しているという利点をテキストの読者に伝えようとしている。このようなフラゴナールの作品の完成度の高さが、『百科全書』の定義による「夢」としてディドロのテキストの中で表れていると言えるのだ。

「夢」に関する考察は、次章の「歴史画のイリュージョン」での考察を通してもう一度行う。伝統を重んじる「歴史画」というジャンルを語るうえで、ディドロが発案した「夢」という斬新な手法の意味を考えることによって、本章で考察した「夢」の意味の理解がさらに深まるからである。

## 5. 《コレソスとカリロエ》と演劇、対話者グリム

ここで、夢の話をするディドロに対し、現実のフラゴナールの絵を語る役目として登場するグリムに注目していきたい。序論で述べたように、夢の話をするディドロに対してグリムは実際のフラゴナールの作品について説明し、こうした二人の対話形式でテキストは展開されていく。その対話の形式はディドロの他のコントで見られるものと全く同様のものであるにもかかわらず、『サロン』の中ではフラゴナールのこの作品に言及する時だけしか、こうした対話形式が用いられていないため、ここで対話形式を用いたのには何らかのディドロの意図を感じることができる。本節では、このグリムの存在に注目し、まずは《コレソスとカリロエ》と演劇という問題を通して、テキスト中における友人グリムの役割を考察していくことにしたい。

次の部分は、夢と作品について語る、テキスト中で実際に見られるディドロとグリムのやりとりである。

GRIMM : Mais dites-moi, mon ami, n'avez-vous confié votre rêve à personne ?

DIDEROT : Non. Pourquoi me faites-vous cette question ?

GRIMM : C'est que le temple que vous venez de décrire est exactement le lieu de la scène du tableau de Fragonard.

DIDEROT : Cela se peut. J'avais tant entendu parler de ce tableau les jours précédents, qu'ayant à faire un temple en rêve, j'aurai fait le sien. Quoi qu'il en

soit, tandis que mes yeux parcouraient ce temple et des apprêts qui me présageaient je ne sais quoi dont mon cœur était oppressé, je vis arriver seul un jeune acolyte vêtu de blanc, ;<sup>60</sup>

グリム : しかし友よ、あなたは自分の夢を誰にも打ち明けなかったのかい？

ディドロ : そうだとも。どうしてそんなことを聞くんだ？

グリム : 君が今描いてみせた寺院は、まさにフラゴナールの絵に描かれていた場面の場所だからだよ。

ディドロ : そうかもしれない。私は先日あまりにもその絵について話題にしているのを耳にしたものだから、夢の中でもその寺院を作り出して、自分のものにしてしまったのかもしれない。いずれにせよ、何か分からないが、私の心を締めつけているものを予告する、この寺院やこれらの飾り付けを目で追っている間に、私は白い服を着て一人でやって来る若い侍祭を見た。

このように、ディドロの夢の話の合間に、現実のフラゴナールの絵を語るグリムの言葉が挟み込まれている。グリムの言葉を受けて、ディドロが口にする「先日あまりにもその絵について話題にしているのを耳にしたものだから、夢の中でもその寺院を作り出して、自分のものにしてしまったのかもしれない」という一節からは、「ディドロが見た夢」と「フラゴナールの絵」が完全に重ね合わされていることが確認できる。このような二人の言葉のやりとりは、「夢を語るディドロ」と「現実のフラゴナールの絵を語るグリム」が織り成す一つの戯曲を読んでいるような印象を読者に与えると同時に、本当にディドロとグリムによってこのような会話が交わされたような現実感も与えている。こうした側面から、グリムの存在をテキストの中に忍び込ませることによって、テキストを演劇的に仕立て上げようとするディドロの意図を指摘することができる。

さらに、ディドロは自らの夢を語り、それがまるで「演劇のようである」と述べることで、自らのテキストを演劇的に仕立てるだけではなく、このフラゴナールの絵と演劇を関連付けようともしている<sup>61</sup>。またディドロは、絵に描か

---

<sup>60</sup> DIDEROT, Denis, *op.cit.*, pp.155-156.

<sup>61</sup> DIDEROT, Denis, *op.cit.*, p.155.

れているコレソスとカリロエという主要人物以外の人々（他の司祭たち、女性や子供など）に着目するとき、この最期の悲劇的な場面を目撃している者として、彼らを「spectateurs 観客<sup>62</sup>」と呼んでいる。「spectateurs 観客」という単語を用いることで、絵の中心に描かれている事件を目撃する「観客」としての役割を彼らに与え、コレソスとカリロエが物語を繰り広げ（俳優）、そしてそれを人々（観客）が目撃するという関係性の下で成り立つ、一つの芝居が絵の中で繰り広げられているような印象を、このような単語の使用から与えている。つまりディドロは、上述したような演劇的な用語をテキストの中で用いることで、フラゴナールの絵をも、一つの演劇に仕立て上げようとしたのである。

なぜここで演劇との関連に注目したかという点、前節で述べたように『コレソスとカリロエ』は悲劇的な愛の物語であるが、18世紀フランスにおいてオペラに脚色され<sup>63</sup>、この『コレソスとカリロエ』について論じられるとき、しばしばこのオペラ『コレソスとカリロエ』とディドロのテキストとの相互関係が問題になるからである<sup>64</sup>。オペラとの相互関係という点からテキストを読んでもみると、そもそもフラゴナールは『コレソスとカリロエ』を、オペラの『コレソスとカリロエ』から着想を得て描き、ディドロもまた、この物語がオペラ化されたという事実を踏まえ、さらにフラゴナールの《コレソスとカリロエ》からも演劇的な要素を読み取ったうえで、それを自身のテキストに反映させたという読み方が可能になるかもしれない。確かにグリムとの言葉の応酬は、劇の台詞のようで、おのずとテキストと演劇との関連を想起させるものであるし、ディドロの《コレソスとカリロエ》のテキストの他の部分からも、フラゴナールの絵から何らかの演劇的な要素を読み取ったディドロの姿を指摘することが

---

« Voilà le théâtre d'une des plus terribles et des plus touchantes représentations qui soient exécutées sur la toile de la caverne pendant ma vision. »

<sup>62</sup> *Ibid.*, p.159.

« la surprise et l'effroi sont peints sur les visages des spectateurs éloignés d'elle ; »  
このように、描かれている事件を周りで傍観している脇役の人々にもディドロは着目し、その描き方が素晴らしければ、惜しめない賛辞を送っている。

<sup>63</sup> LOJKINE, Stéphane, *op.cit.*, p.346. オペラ『コレソスとカリロエ』は、劇作家ロワ（ROY, Pierre Charles, 1683-1764）の台本にデトゥーシュ（DESTOUCHES, André-Cardinal, 1672-1749）が音楽をつけ、1712年に初演された。その後何度か再演されたので、劇作としてはまずまずの成功を収めたといえるだろう。

<sup>64</sup> ディドロの『コレソスとカリロエ』のテキストについて詳しく言及している、スタロバンスキー『絵画を見るディドロ』、また S.LOJKINE, *L'œil révolté* という主要な二書においても、まずこのオペラとフラゴナールの絵画、さらにはその二点から着想を得たディドロのテキストという三点の関連性が指摘されている。

できる。

だが、上述したようにディドロのテキストと演劇との関連性は、確かに認められるものの、ディドロが《コレスとカリロエ》からオペラを連想し、そのためテキストを演劇仕立てにするために、グリムを登場させ戯曲のようにし、上に挙げたような演劇的な用語を用いた、という発想にすぐに及んでしまうのは危険である。なぜなら《コレスとカリロエ》の作者であるフラゴナール、そしてディドロ両者ともに実際にこのオペラを見たという証拠はどこにもなく（むしろ見ていないという説のほうが今日では優勢だ）<sup>65</sup>、またこのテキストは多くの部分がディドロの夢の話で占められているが、その中でディドロがこのオペラの存在について直接的に触れている箇所が見当たらないからである。しかも、ディドロはテキストの中で「je ne sais quoi de théâtral」<sup>66</sup>と述べているが、この言葉は、画面上から演劇的な要素を読み取り、それを賞讃しているというよりも、むしろ、画面の効果を狙いすぎたために、不自然で人為的な要素が画面に散りばめられているという意味合いで、否定的に「théâtral」という単語を用いている<sup>67</sup>。確かに前述したように、演劇との関連性を想起させるいくつかの特徴がテキストの中で見られるものの、フラゴナール、ディドロ両者を直接演劇と結び付けることができるような決定的な証拠をここでは見つけることができないのである。

ではテキストと演劇との関連という理由以上に、ディドロがテキストの中でグリムとの対話形式を用いた大きな理由があるとするならば、それは一体何なのだろうか。なぜグリムを登場させる必要があったのか。それはやはり、このテキスト全体を構成している、「夢」と「現実」の世界の交差にその理由が隠されていると言える。ディドロがこの作品について述べる際に、わざわざ「夢」と「現

---

<sup>65</sup> スタロバンスキー「夢の供犠」、『絵画を見るディドロ』小西嘉幸訳、叢書ユニベルシタス、法政大学出版局、1995年、85頁。

スタロバンスキーによれば、フラゴナールはこのオペラを見ていなかったといえる説が今日優勢である。

<sup>66</sup> DIDEROT, Denis, *op.cit.*, p.161.

<sup>67</sup> MARTIN, Marie-Pauline, « Un « je-ne-sais-quoi de théâtral » », in Daniel RABREAU et Christophe HENRY (ed.) *Corésus et Callirhoé de Fragonard, Un chef-d'œuvre d'émotion*, Paris, William Blake & Co./ Art & Arts, 2007, p.46.

また、『1759年のサロン』*Salon de 1759*の中でも、画面上の華やかな装飾に対して、「théâtral」という用語を用いて作品を非難している。

« C'est une décoration théâtrale avec toute la fausseté ; » (DIDEROT, Denis, *op.cit.*, p.40.)

実」を交差させるという特殊な手法を用いている限り、まずは演劇との関連性という点よりも、ディドロのテキストに描かれた「夢」自体に着目し、そこからテキストとフラゴナールの絵画との関連性について考察を深めていくほうが有効であるように思われる。

先ほどの引用の中でも見られるように、夢を語るディドロに対し、「君が今描いてみせた寺院は、まさにフラゴナールの絵に描かれていた場面の場所だ」と答えることで、「夢」に対する「現実（リアリティ）」をテキストの中に与える役割をグリムが果たしている。ディドロが一人で夢の話を進めるだけでは、それは本当の夢物語として完結してしまう恐れがある。しかし、あくまでも批評文としての体裁を保ち、夢の話をしながらも現実のフラゴナールの絵との関連性を持たせるためには、このように夢と絵との整合性を語る「証言者」がどうしても必要となる。そしてディドロはこの「証言者」としての役割を、友人グリムに与えることで、夢だけでは終わらない現実的な視点をテキストに取り入れることに成功した。実際にこのテキストは、本物のフラゴナールの作品について評価する次のようなグリムの言葉によって締めくくられている。

GRIMM : [...] Quoi qu'ils en disent, croyez que vous avez fait un beau rêve et Fragonard un beau tableau. Il a toute la magie, toute l'intelligence et toute la machine pittoresque. La partie idéale est sublime dans cet artiste à qui il ne manque qu'une couleur plus vraie et une perfection technique que le temps et l'expérience peuvent lui donner.<sup>68</sup>

グリム : [...] 「彼らがそのことについて何と言おうが、あなたは美しい夢を見て、フラゴナールは美しいタブローを生み出したということを信じてください。彼は完全な魔術、完全な知性、そして絵画的なからくりを持っている。観念的（空想的）な部分がこの画家において卓越しており、彼にはより真実らしい色彩と技術的な完成度だけが欠けているが、時間と経験が彼にそれを与えてくれるだろう。」

序論でも述べたように、「夢 *rêve*」を作り上げたのは「君 *vous*」（ディドロ）であり、またフラゴナールも「美しい夢」をその絵の中に描いたことをグリムは

---

<sup>68</sup> DIDEROT, Denis, *op.cit.*, p.161.

ここで述べている。さらに「夢」と「フラゴナールの絵」を明確に区分することで、本章の冒頭で述べたようなディドロ、グリム両者の夢と現実の役割分担がここでははっきりと果たされている。さらに、最後の部分でフラゴナールの「観念的（空想的）な部分 *la partie idéale*」は「卓越 *sublime*」しているものの、今の画家には「色彩 *couleur*」と「技術 *technique*」の完成度が欠けているなど、フラゴナールの画家としての技量に関する欠点もここでは鋭く指摘されている。このような批判的な一文で締めくくることによって、このテキストは単なる空想的な夢物語に終わらない、批評文としての特質も十分に兼ね備えた文章に仕上がっている。演劇的要素を導入するためというよりは、むしろ実際の絵について語る、実質的な役割を果たすために、ディドロはグリムを登場させ、そのグリムの台詞を辿ることによって、ディドロの批評家としての鋭い視線を読み取ることが可能になるのだ。ディドロはこのように現実を語る役目として、テキストの中にグリムを登場させたのである。

以上のように、ディドロは、このテキストの中でグリムとの対話という形式を用いることによって《コレソスとカリロエ》のオペラ化という事実を踏まえながらも、「ディドロの語る夢」が、フラゴナールの作品が持つ独特な世界観に一致することを示すと同時に、グリムを登場させ、彼の言葉を差し挟むことによって、フラゴナールの画家としての技術に対する現実的な批評を、テキストの中に盛り込むことに成功したのである。

### 第三章 歴史画のイリュージョン

#### 1. 「美しい夢、人間の幻影」

第二章で述べたように、ディドロは演劇との関連性という理由以上に「批評」という、より実質的な意味合いを込めて、「夢」と「現実」という次元の違う世界を、洞窟の話やグリムとの対話の手法を用いて表現した。そしてその手法から、フラゴナールの作品に描かれた世界観や絵の構成を、実際に作品を見ることができないテキストの読者に対し伝達しようと試みたのだ。ここまで見てきた限りにおいて、ディドロはフラゴナールの技術的な面について多少の欠点を指摘するものの、絵の中の構成力や統一感といった面に関しては、画家としてのフラゴナールの手腕を全面的に認め、作品の完成度の高さを褒め称えているように見える。そこでもう一度、序論で述べた「洞窟の中で、君(=ディドロ)は人間の幻影だけを見た。そして、君が彼の絵を実際に見たとしても、フラゴナールもまたキャンバスの上で、人間の幻影しかあなたに見せなかったことだろう。君が作り出したのは美しい夢であり、彼が描いたのは美しい夢である。<sup>69</sup>」という、グリムの口を借りてディドロが述べているこの文の意味について、ここで考察を試みることにしたい。ディドロはテキストの終末においても、同じくグリムの台詞の中で同様の意味を持つ一文を記すことにより、フラゴナールが美しい作品を描き出したことを強調している<sup>70</sup>。この二文によってディドロは、フラゴナールのキャンバスの上には「美しい夢 *un beau rêve*」の世界が描かれていたということを読者に伝えようとした。またその世界観を読者に分かりやすく伝えるために、ディドロ自身も、キャンバスではなくテキストの上という異なる手法でありながらも、ディドロ独自の「夢」の世界を文字によって創造し

<sup>69</sup> DIDEROT, Denis, *op.cit.*, p.159.

« Dans la caverne, vous n'avez vu que les simulacres des êtres, et Fragonard sur sa toile ne vous en aurait montré non plus que les simulacres. C'est un beau rêve que vous avez fait, c'est un beau rêve qu'il a peint. »

<sup>70</sup> *Ibid.*, p.161.

« Quoi qu'ils en disent, croyez que vous avez fait un beau rêve et Fragonard un beau tableau. Il a toute la magie, toute l'intelligence et toute la magie pittoresque. »

「彼らは何と言おうと、あなたは美しい夢を作り上げ、フラゴナールは美しいタブローを描いたということを信じてください。彼は完全たる魔術、完全たる知性、そして絵画的なからくりを持っている。」

ようと試みたのである。

上の文章において、「洞窟の中で、君は人間の幻影だけを見た」とグリムは語っている。ここで言い表されている「人間の幻影 *les simulacres des êtres*」とは、おそらく今まで見てきたような、ディドロが描き出した洞窟の中にある「鎖」に繋がれ自由を奪われた人々、そして、洞窟の画布の上に映し出された、王たちやペテン師たちなどの様々な職業の人たちのことを総称して指しているのだろう。それに対し、この文章中で注意しなければならない点は、フラゴナールもまた、「人間の幻影だけ」や「美しい夢 *un beau rêve*」を我々に見せた、すなわちキャンバスの上に描き出した、とディドロが語っている点である。もしフラゴナールが、彼の画布の上に「人間の幻影 *les simulacres des êtres*」を本当に描き出し、それらが、ディドロの言う「美しい夢 *un beau rêve*」の世界を形成しているのだとしたら、フラゴナールが画布の上に描き出した、そうした「人間の幻影」や「美しい夢」といった要素が、第二章まで述べてきたような、ディドロの語る「夢」とグリムの語る「現実」の二重性という複雑な構成を持つテキストを、ディドロが書くことになった大きな要因となったに違いない。なぜならディドロは前頁の引用において、「フラゴナールが画布の上で作りだした夢の世界」と「自ら（ディドロ）の夢の世界」を、同じ一文の中に並べ上げることによって、この二つの夢の世界の関連性、類似性を読者に喚起させていると同時に、フラゴナールの作り上げた世界をきっかけとして、ディドロ自身もまた、自らの「人間の幻影 *les simulacres des êtres*」を批評文の中に作り出し、さらには「美しい夢 *un beau rêve*」の世界まで作り上げたことを、読者に想像させているからである。

本章では、フラゴナールの作品に注目することによって、前頁に引用された文章における、フラゴナールの作り出した「美しい夢 *un beau rêve*」や「人間の幻影 *les simulacres des êtres*」がどのようなものであったのかということを検証していく。それらを検証することにより、第二章で述べてきたような、ディドロがテキストの上で作り出した「美しい夢 *un beau rêve*」が、そもそもフラゴナールの作品の中のどういった部分からインスピレーションを受けて創造された世界なのかということ、さらに深く知ることができるからである。ディドロはフラゴナールの作品をどのように理解し、そこに表れた光景をどのようにテキストの中で描写したのだろうか。本章において、フラゴナールの作品とディ

ドロのテキストの双方に注目することにより、この作品の持つ不思議で神秘的な魅力を理解すると同時に、その魅力をいち早く見抜いたデイドロの洞察力の鋭さや、それを独特な方法でテキスト化し、独自の世界を作り上げてしまったその筆の巧みさを知ることができるのである。

## 6. 女性的なコレソス

フラゴナールの《コレソスとカリロエ》は、様々な点から特別な作品であったと言えることができる。まず、第一章で述べたように、《コレソスとカリロエ》はフラゴナールにとって最後の歴史画であったという点が挙げられる。その後フラゴナールは風俗画に転向し、以後歴史画を描くことはなかったことについては、第一章で述べたとおりである。さらに《コレソスとカリロエ》で注目すべき点として挙げられるのは、当時の歴史画の風習には珍しく、絵の中にアレゴリー( *allégorie* 象徴的人物、寓意的人物 )などの、「非現実的要素」が描かれていたことである<sup>71</sup>。そもそも、歴史画の中にアレゴリーを描くのは禁止されたことではなかったが<sup>72</sup>、18世紀フランスにおいて、歴史画にアレゴリーを描くということはめったになく、フラゴナールの作品においてこのようなアレゴリーが描かれていたことは、当時の歴史画としては特筆すべき特徴と言えることができる<sup>73</sup>。確かに、フラゴナールの絵を実際に見てみると、絵の上方に描かれた暗い雲の中にいる、二人の子供の姿をしたアレゴリーの姿を確認することができる。

<sup>71</sup> 佐々木健一『美学辞典』、東京大学出版会、1995年、の「象徴」の項目によれば、「象徴 *symbole*」とは、精神的な事象(概念、理念、思想、アイデンティティなど)の存在の目印となる感覚的対象を、広く記号といい、それ自体が創造的で、意味を自ら誘発するその「記号」のことを「象徴」という。後に述べる引用の中で、デイドロは「アレゴリー」と「象徴」を区別せず述べているが、佐々木氏の記述によれば、「象徴」と「アレゴリー」は一見すると似ているが、厳密には違う意味を持つものである。「アレゴリー」はアトリビュートのように、約束事や表現の構造によって特定の明瞭な概念を表現するものがある。しかし、デイドロの引用の中では両者が区別されていないため、ここではひとまず「象徴」と「アレゴリー」も同様の性質を持つ概念として扱いたい。

<sup>72</sup> 1660年代のアカデミー設立当時の歴史画の定義は、第一章7頁脚注15参照。人間の姿をまとった神々や、寓意像、擬人像などを描いた作品も歴史画に含まれた。本来歴史画の中にアレゴリー(象徴的人物、寓意的人物)を取り入れることは、珍しいことではなかったのだ。フランス美術、とりわけ美術アカデミーにまつわる歴史画の変遷については、鈴木杜機子、前掲書を参照。

<sup>73</sup> D.SHERIFF, *Mary, op.cit.*

ディドロは、このような絵の中に登場するアレゴリーや非現実的要素に対して、どのような考えを抱いていたのだろうか。彼の晩年に書かれた『絵画断想』 *Pensées détachées sur la peinture* (1777年) の、「構図と主題の選択について」 *De la composition et du choix des sujets* の章の中で、ディドロは次のように語っている。

N'inventez de nouveaux personnages allégoriques qu'avec sobriété, sous peine d'être énigmatique.

Préférez, autant qu'il vous sera possible, les personnages réels aux êtres symboliques.

L'allégorie, rarement sublime, est presque toujours froide et obscure.<sup>74</sup>

それが不可解なものになることを避けるためには、節度を持ってしか、新しいアレゴリー的人物を作り出してはならない。

あなたのできる範囲で、シンボルの(象徴的)な人物よりも、現実にいる人物のほうを好みなさい。

アレゴリーは、崇高であるということが稀で、ほとんどいつも精彩を欠き、難解なものである。

『絵画断想』は、ディドロが何度もサロン評の執筆を担当した後の、1777年に書かれており、ディドロの絵画に関するかなりまとまった思考が述べられている。その中でディドロは、アレゴリーの存在に関して、上の引用であるように、全面的にその存在に対して懐疑的な態度を表明している。アレゴリーというのは、ほとんどいつも「精彩を欠き *froide*」、「難解 *obscure*」なものであり、「崇高 *sublime*」であるということがめったにない。そういった理由からディドロはアレゴリーを嫌い、また画家に対しても「アレゴリー(シンボルの、象徴的な人物)」よりも「現実的な人物 *les personnages réels*」を描くことを推奨している。さらにディドロは同書の別の個所においても、「私は虚構の物語よりも、歴史のほうが好きである。<sup>75</sup>」と繰り返しており、アレゴリーが登場して画面が「不

<sup>74</sup> DIDEROT, Denis, *op.cit.*, *Pensées détachées sur la peinture*, pp.433-434.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p.432.

« j'aime mieux l'histoire que les fictions. »

可解 *énigmatique*」なものとなってしまうよりも、「現実的な人物」が登場し、理解も明確になる「歴史 *histoire*」を好んでいたことが、この部分から読み取ることができる。

このディドロの意見に反し、フラゴナールの作品の中には、前述したような二つのアレゴリーが登場している。またそれだけではなく、ディドロの好みとは相反するような非現実的要素が、さらにこの作品には描きこまれていることにも、ここでは注目しなければならない。それは、非常に女性的なコレソスの姿である<sup>76</sup>。実はこのフラゴナールの《コレソスとカリロエ》について一つの逸話があり、この女性的なコレソスの姿の意味を理解するためには、この作品の制作にまつわる変遷を知る必要がある。第一章で言及したように、1765年のサロンに出展された《コレソスとカリロエ》は、フラゴナールがアカデミー入りするための審査対象となった作品であり、彼はこの作品をローマ留学後に描いた。ところが、本論文で問題としているこの《コレソスとカリロエ》以前にもう一枚、同じフラゴナールによって描かれた、同じ物語を題材とする別の《コレソスとカリロエ》が存在するのである。そのもう一枚の《コレソスとカリロエ》は、現在アンジェ美術館に所蔵されているが<sup>77</sup>、そのアンジェにある《コレソスとカリロエ》と本論文で問題としている《コレソスとカリロエ》を見比べてみると、本論文で問題となる《コレソスとカリロエ》に描かれたコレソスの姿が、アンジェのものよりも非常に女性的に描かれているのが確認できる<sup>78</sup>。確かに、作品に描かれたコレソスの姿を実際に見てみると、隣に描かれているカリロエのように若々しく、その肌は白く滑らかで、体つきに関しても男性的なたくましさは見当たらず、一見するとどちらがコレソスで、どちらがカリロエか分からなくなってしまうほど、その容姿は女性的な特徴を兼ね備えている。さらに、コレソスの周りに描かれた他の侍祭たちも同様に、コレソスのようにその容姿は非常に女性的で、男性的な力強さは見受けられず、まるで人間の性

---

<sup>76</sup> 画面の中央で顔を左上方に向け、左手を画面右側に向けて上げているのがコレソスである。

<sup>77</sup> 巻末図4参照。

<sup>78</sup> フラゴナールはアンジェ版《コレソスとカリロエ》を、ローマから帰国後の1758年から1760年の間に描いたと推定されている。ルーヴル版《コレソスとカリロエ》が、サロンに展示される1765年以前の、1764年頃から描かれ始めたと推測すれば、1760年から1764年頃の間、フラゴナールにその創作活動の方向性を変えさせるような美学的思考の変化があったと考えられる。

別を超えた、中性的な存在のように描かれている<sup>79</sup>。

このように、男性にも関わらず非常に女性的なコレソスの容姿は、現実ではありえない「非現実的」要素であると言え、先に挙げたディドロの『絵画断想』のアレゴリーに関する引用に則して考えると、「現実的な人間 *les personnages réels*」の姿を好むディドロの考えには反していると言えるだろう。ところが《コレソスとカリロエ》のテキストの中では、ディドロはこうしたコレソスの姿について、反対意見を述べることもなく、むしろ自らの夢との関連を持たせるために必要であり、かつ重要な要素として取り扱っている。コレソスの女性的な姿について、ディドロはテキストの中で次のように語っている。

DIDEROT : [...] Mais l'instant effroyable de mon rêve, celui où le sacrificateur s'enfonce le poignard dans le sein, est donc celui que Fragonard a choisi ?

GRIMM : Assurément. Nous avons seulement observé dans le tableau que les vêtements du grand prêtre tenaient un peu trop de ceux d'une femme.

DIDEROT : Attendez ; mais c'est comme dans mon rêve.

GRIMM : Que ces jeunes acolytes, tout nobles, tout charmants qu'ils étaient, étaient d'un sexe indéterminé, des espèces d'hermaphrodites.

DIDEROT : C'est encore comme dans mon rêve.<sup>80</sup>

ディドロ : [...] 「しかし、私の夢の恐ろしい瞬間、すなわち供物を捧げる司祭が胸に短刀を突き刺すその瞬間は、フラゴナールが選び出した瞬間なのだろうか？」

グリム : 「その通りだ。我々は絵の中で、大司祭の衣服が女性の服に少しならず似ているということに気付いただけだ。」

ディドロ : 「待ってください。それはまるで私の夢のようではないか。」

グリム : 「それらの若い侍祭たちは、非常に高貴で魅力的であるとはいえ、彼らの性別は曖昧で、両性具有の性質を持っている。」

ディドロ : 「これもまた私の夢の中のようだ。」

---

<sup>79</sup> アンジェ版のコレソスは、確かにルーヴル版のコレソスに比べると老年の神官の姿として表現されている。この二作を比べると、確かにルーヴル版におけるコレソスには大きな描き変えがあり、女性的に美化されているのが分かるだろう。

<sup>80</sup> DIDEROT, Denis, *op.cit.*, p.160.

ディドロはその絵の中で見た女性的なコレソスや、周りの侍祭たちの特徴にいち早く気づき、彼らの姿を「彼らの性別は曖昧 *un sexe indécis*」で「両性具有の性質 *des espèces d'hermaphrodites*」を持っているといった表現で指摘している。そして、その性別の曖昧さを語るグリムに対し、ディドロは、「それはまるで私の夢の中で見たもののようだ。 *c'est comme dans mon rêve*」という一文を加えることで、両性具有の特徴が、ディドロが見た夢の特徴と酷似することも言い加えている。ここでは、本来ディドロの考えに反するコレソスの非現実的な姿も、夢と現実の類似性を決定づける重要な要素として、ディドロのテキストの中で表わされていることが分かる。

さらにディドロは、自らの夢を語る箇所において、狂喜乱舞した人々を指して「男女かまわずまざり合い、入り乱れた子供たちが、地面を駆けまわっている。<sup>81</sup>」と、その混乱した様子を語っている。ここでも、そこにいた子供たちについて、「性別 *sexes*」という語を使用し、それが「まざり、入り乱れていた *mêlés, confondus*」と、その性別に関する異様さを伝えている。これによって、ディドロの意識の中には常に、アンジェ版とルーヴル版という二枚の《コレソスとカリロエ》の絵の存在が念頭にあり、さらに、描き変えられ、姿を異としたコレソスの性別に関する謎が、彼の脳裡につきまとっていたと推測することが可能になる。これほどまでに、女性的なコレソスの姿はディドロの印象に残ったのである。

このように、確かに非現実的なコレソスの姿は、本来アレゴリーなどの非現実性を嫌うディドロの絵画に対する考えとは、対立してしまう要素である。しかし、ディドロはこの《コレソスとカリロエ》のテキストにおいて、この女性的で非現実的なコレソスの姿に対し批判的な意見を直接加えたりすることはせず、むしろその神秘的な姿に引き込まれたことで、その魅力や謎から、テキスト執筆の際の大きな着想源を得ていると考えることができる。ここではそうした「アレゴリー」やコレソスの女性的な姿も、ディドロに「夢」の世界を土台としたテキストを作り上げさせてしまうほどの、大きな影響力を持った要素であったとすることができるのである。

---

<sup>81</sup> *Ibid.*, p.154.

« les enfants de différents sexes mêlés, confondus, se relaient à terre. »

### 3. アレゴリーの存在

前節でも少し触れたように、この絵には、女性的なコレソスの他に、ディドロが反対するような非現実的要素、すなわちアレゴリーの姿が描かれている。コレソスの女性的な姿に対しては批判的な態度を示さなかったディドロであるが、これらのアレゴリーに対しては如何なる態度を示したのだろうか。《コレソスとカリロエ》の画面の上方、両手を広げながら暗闇を浮遊する二人の子供の姿が見える。ディドロの記すところによると、彼らは「絶望 le Désespoir」と「愛 l'Amour」のアレゴリーであり<sup>82</sup>、これらのアレゴリーについてディドロは、フラゴナールが描いたこの作品が、《コレソスとカリロエ》の物語の中でも最も悲劇的で、悲惨な一瞬の場面を描き出していることを述べる際に、引き合いに出して論じている。その箇所を以下に引用する。

DIDEROT : [...] À travers ces ténèbres je vis planer un génie infernal, je le vis : des yeux hagards lui sortaient de la tête ; il tenait un poignard de la main, de l'autre il secouait une torche ardente ; il criait. C'était le Désespoir et l'Amour, le redoutable Amour était porté sur son dos. À l'instant le grand prêtre tire le couteau sacré, il lève le bras ; je crois qu'il en va frapper la victime, qu'il va l'enfoncer dans le sein de celle qui l'a dédaigné et que le Ciel lui a livrée ; point du tout, il s'en frappe lui-même. Un cri général perce et déchire l'air.<sup>83</sup>

ディドロ : 「[...]その闇を通して、私は地獄の精霊が漂っているのを見た。私は確かに見たのだ。血走った目つきが彼の頭から突き出し、片手には短刀を持ち、もう一方の手では燃えたぎる松明を揺り動かしていた。彼は叫んでいた。それは「絶望」であり、「愛」、恐るべき愛は、「絶望」の背中に担がれている。その時、大司教は聖剣を引き抜き、腕を振り上げた。私は、彼はそれで生贄の女を刺すのかと思った。彼のことを軽蔑し、しかし天が彼に与えたもうたこの女の胸に、聖剣を差し込むのかと思ったのだ。ところが、彼はそれで自分自身を貫いた。人々の叫びが空気を貫き、引き裂いている。」

<sup>82</sup> DIDEROT, Denis, *op.cit.*, p.158.

<sup>83</sup> DIDEROT, Denis, *op.cit.*, p.158.

ディドロが『絵画断想』においてアレゴリーの存在を否定していることは前述したが、それだけではなく、彼は 1765 年の『絵画論』の中においても、「寓意的人物と現実の人物との混在に、わたしは我慢がならない<sup>84</sup>」、「寓意的な人物と現実の人間との混在は、歴史にたいして作り話の外観をあたえる<sup>85</sup>」と述べることで、アレゴリーの存在を決して許そうとしていない。しかしここでは、フラゴナールの作品の中に描かれた、「コレソスとカリロエに訪れる凄惨な最期の出来事」と、絵の上部に浮遊する二人の子供、すなわち「アレゴリー」の姿を重ね合わせることにより、物語のドラマチックな最期の悲劇的な場面をテキストの上で再現しようと試みている。「地獄の精霊 un génie infernal」が暗闇の中を漂い、ディドロはその姿を見たことを大きく強調する ( je le vis )。その精霊は「血走った目 des yeux hagards」をしており、片方の手には、この物語で重要なキーワードとなる短剣を、もう一方の手には松明が握り締められている。そして、ディドロはこの精霊を「絶望とその背中に担がれている愛の精霊」<sup>86</sup>と名付けることで、この作品の主題自体が、まさに人間の「絶望」と「愛」であることをこの部分から示している。また「天 le Ciel」がコレソスに対し、カリロエを生贄として授けたにも関わらず (le Ciel lui a livrée)、その「天」の思い通りに事が運ぶことはなく、ディドロを含めた周囲の傍観者たちの予想を裏切って、コレソスはその短剣を、自らの胸に突き刺し自殺してしまう。ここでは「天 le Ciel」というアレゴリーによって、「神」の絶対的な力が象徴されている

---

<sup>84</sup> ディドロ、「構成に関する章、構成について話そうと思っている章」、前掲書、佐々木健一訳、90 頁。

« Je ne saurais souffrir, à moins que ce ne soit dans une apothéose ou quelque autre sujet de verve pure, le mélange des êtres allégoriques et réels. » (*Ibid.*, p.213.)

<sup>85</sup> 同上、同頁。

« Le mélange des êtres allégoriques et réels donne à l'histoire l'air d'un conte, » (*Ibid.*, p.213)

<sup>86</sup> « le Désespoir et l'Amour »は、大文字で記すことで、「絶望」と「愛」という概念の擬人化(アレゴリー)を表しているといえる。なお Gallimard 版でのミッシェル・ドゥロン氏の解説によれば、「le Désespoir」とは、「怒り la Fureur」の図像学的記号を作り換えた、フラゴナールの発明ということである。(*Ibid.*, p.534.)

また、MARTIN, Marie-Pauline, « Un « je-ne-sais-quoi de théâtral » », in Daniel RABREAU et Christophe HENRY( ed.) *Corésus et Callirhoé de Fragonard, Un chef-d'œuvre d'émotion*, Paris, William Blake & Co./ Art & Arts, 2007, pp.45-62. の中では、「la Fureur」は「l'Amour」の顔をしたキューピッドに重なり、そのキューピッドが怒りに打ち勝ち、コレソスを自殺へと導くことが指摘されている。

と考えることができよう。「天」や「神」といった、人間が抵抗したり、操ることが不可能なような絶対的な能力を持つ者ですら、何も手出しをすることが出来ないほどの、強い人間の愛の力が、ここでは作用していることをディドロは我々に示そうとしたのである。第二章において、酒神ディオニュソスの力が本来、この物語のすべての核となっていることは、すでに説明した通りである。しかしここでは、そうした絶対的な力を持つ「神」に対する、「人間」の愛、そして人間が持つ犠牲の精神の勝利が、ディドロの語るアレゴリーによって全面的に示されているのだ。この物語の本当のテーマをディドロは、フラゴナールの作品の中に描かれた「愛」や「絶望」、「天」といったアレゴリーの各要素から読み取ったのである<sup>87</sup>。

このアレゴリーの記述においても、コレソスの女性的特徴同様、それらが否定的な要素としてディドロの意識に残ったのではなく、むしろ、この作品が伝えようとしている本当のテーマや主題を表すために、絵の中でうまく機能したことをディドロは強調する。そしてディドロは、それらの要素をさらに自らのテキストに取り入れることによって、自らもまた新たな夢の世界を創造しようと試みたのだ。このように、否定すべきアレゴリーの存在でさえも、ここではディドロのテキストの着想源として重要な機能を果たしていたことが分かる。さらに筆者は、「神」に対する「人間」の愛や、犠牲の精神の勝利といった作品のテーマにも大きく影響を受け、テキストの随所に、躊躇することなく「神」に対する批判的な言葉を投げかけている<sup>88</sup>。このように描かれた作品の主題も

---

<sup>87</sup> MARTIN, Marie-Pauline, *op.cit.*, p.50.

18世紀フランス当時、アレゴリーが歴史画の中であまり描かれなかったのは、本文で述べた通りである。それは、「経験」や「理性」といったものを重んじる風潮から、アレゴリーのような想像物を人々があまり好まなかったことに由来する。しかし、時にはそうした想像の力も、指示的な意味を持ち、絵の中に一貫性を与えるものであるとも一方で考えられていた。物語の理解を助けるという意味においては、フラゴナールの絵の中に描かれたアレゴリーも、明白な指示対象を許容していたため、ディドロもこの絵に関してはアレゴリーの存在を許可したと考えられる。フラゴナールの描くアレゴリーは、ここではコレソスを動かす複雑な感情を表しながら、ドラマの状況を詳細化するのに一役買っている。

<sup>88</sup> 例えば、夢の洞窟の場面において、神とペテン師を同列に並べることで、神もペテン師のように卑しいものであることを示し、その存在を卑下するような態度を見ることができる（本論第二章）。また最後の悲劇的な場面を語るときには、神々の意志のために人間が犠牲にならなければならない、このような悲しい事態に心を痛め、またそれを引き起こした神の残酷さをためらうことなく記している。

« Tandis que la malheureuse destinée des hommes et la cruauté des dieux ou de leurs ministres, car les dieux ne sont rien, » (DIDEROT, Denis, *op.cit.*, p.157.)

また、ディドロがこのテキストを書くことになった大きな要因であったと  
言えるだろう。

#### 4. 光の効果

《コレソスとカリロエ》に描かれ、ディドロが自らのテキストにも「美しい夢」を作り上げることとなったもう一つの大きな特徴として、アレゴリーやコレソスの姿以外に、フラゴナールの絵の中に描かれた「光の効果」を挙げることができる。ディドロはテキストの随所で、絵の中に描き込まれた光の効果について触れているが、ここではまず『1765年のサロン』と同年に書かれた『絵画論』、とりわけ「明暗法について」の章において、ディドロがフラゴナールの作品に描かれた光の効果について述べている箇所を見ることにしたい。

On appelle un effet de lumière en peinture ce que vous avez vu dans le tableau de *Corésus*, un mélange des ombres et de la lumière, vrai, fort et piquant: moment poétique qui vous arrête et vous étonne.<sup>89</sup>

絵画において光の効果と呼ばれているものは、コレソスの絵の中できみが見たもの、すなわち、真実で、力強く、刺戟的な、影と光の混合である。この効果こそ、きみの足をとめさせ、驚嘆させる詩的瞬間である。<sup>90</sup>

この章の中では、絵の中に描かれた光と影の効果に関するディドロの思考が述べられている。ディドロはここで、絵の中で「光の効果 un effet de lumière」として呼べるものの例として、フラゴナールの《コレソスとカリロエ》を筆頭に挙げている。この作品の中では「影と光の混合 un mélange des ombres et de la lumière」が見られ、それらは「真実らしく vrai」、「強く fort」、また「刺戟的 piquant」であると述べている。さらに、このような光の効果が見られる絵画は、人々の足を止め、驚嘆させる力を持っているとまでディドロは指摘している。ディドロはこのように、フラゴナールの作品に見られる光の効果について、その作品

<sup>89</sup> DIDEROT, Denis, *op.cit.*, *Tout ce que j'ai compris de ma vie du clair-obscur*, p.184.

<sup>90</sup> ディドロ、「わたしが生まれてこのかた明暗法について理解したことのすべて」、前掲書、佐々木健一訳、39頁。(なお、「Corésus」の日本語表記については、本論文序論、2頁、注2参照。)

名を具体的に挙げて述べることによって、彼の画家としての手腕を称賛している。

ディドロは、同じく『絵画論』の中で、フラゴナールの作品に見られるような光の明暗が、絵画の中で生み出すことのできる効果として、次のように続けている。

Il me semble que nous considérons la nature comme le résultat de l'art. Et réciproquement, s'il arrive que le peintre nous répète le même enchantement sur la toile, il semble que nous regardions l'effet de l'art comme celui de la nature.<sup>91</sup>

われわれは自然をあたかも藝術の結果であるかのごとく見つめているように思われる。そして逆に、画家が画布の上に同じ魅力を繰り返して見せてくれる段になると、今度は藝術の結果をあたかも自然の結果であるかのように見るものらしい。<sup>92</sup>

この部分から、「光の明暗」の効果によって、画家の作り出す「虚構」の世界と、「実際の自然」とを取り違えてしまうほどの力を作品に与えることが可能になり、そのような作品は、人々の足を止め、驚嘆させてしまうほどの影響力を持つとディドロは語りかけている。

それでは、実際にディドロは、これほど強力な効果を持つ光の明暗が描かれたフラゴナールの《コレソスとカリロエ》について、その光の明暗が生む効果を、具体的にどのようにテキストの中で表しているのだろうか。またそれらはディドロの夢の中で、どのような役割として機能しているのだろうか。前述したように、ディドロはテキストの随所で、作品に描かれた光の効果について言及している。その中でもここでは、ディドロの夢に出てくる洞窟の中で、様々な職業の人々が、それぞれの「人形 figures」を大きな画布にさらしている場面において、ディドロが描き出した光の効果について次の文章を引用したい。

Ces charlatans, comme je le vis ensuite, placés entre nous et l'entrée de la caverne, avaient par derrière eux une grande lampe suspendue, à la lumière de laquelle ils

<sup>91</sup> DIDEROT, Denis, *op.cit.*, p.185.

<sup>92</sup> ディドロ、前掲書、43頁。

exposaient leurs petites figures dont les ombres portées par-dessus nos têtes et s'agrandissant en chemin allaient s'arrêter sur la toile tendue au fond de la caverne et y former des scènes, mais des scènes si naturelles, si vraies, que nous les prenions pour réelles,<sup>93</sup>

私たちと洞窟の入り口の間にいるこのペテン師たちは、私が次に見たように、彼らの背後に大きなランプを吊り下げていて、その明かりのもと、彼らは自分たちの小さな人形をさらしていた。その影は我々の頭上に浮かび、だんだん大きくなって行って、洞窟の奥底に吊るされている絵の上で止まろうとしていた。そしてそこで場面を形成しようとしているが、それはいかにも自然で本当らしい場面で、私たちはそれを現実のものを取り違えてしまっていた。

洞窟の入り口にいるペテン師たちが、背後に吊り下げられたランプの下にその身をさらしている。光によって形作られた影は、大きさを変え、揺ら揺らと不安定な動きを見せながらも、我々の視線を洞窟の奥底にある絵へと誘導している。この洞窟はあくまでディドロの夢の中での出来事であるが、第二章で述べたように、テキストの読者に対して暗にフラゴナールの絵画を予期させるものとして機能している。そして、その洞窟の中で形成される「場面 *des scènes*」は、あまりに「自然 *naturelles*」で「本当らしい *vraies*」ので、それを現実のものに見間違えてしまうほどのものであったと、ディドロは言葉を続けている。このように、光に照らされた人工の「場面」を、自然の現実の「場面」と取り違えてしまうと述べている点は、『絵画論』の引用の中で述べられていた、光の効果によって「虚構」の世界と、「実際の自然」を取り違えてしまうという記述によく似ている。ディドロは夢の洞窟の中で見られる光の描写を通じて、フラゴナールの作品に描かれていた光が、『絵画論』の中で述べられていたような、独特の効果を生むことのできる光の効果であったことを間接的に説明しているのだ。さらに他の箇所においても、ディドロは《コレソスとカリロエ》に描かれた光の効果について、次のように語っている。

La beauté de cet enfant, et plus peut-être encore l'effet singulier de la lumière qui

---

<sup>93</sup> DIDEROT, Denis, *op.cit.*, p.152.

les éclairait sa mère et lui, les ont fixés dans ma mémoire.<sup>94</sup>

その子供の美しさ、そしてそれ以上にまた、母親と子供を照らす光の独特な効果によって、もしかしたら彼らの姿は、私の記憶に残ったのだ。

この文章も、ディドロが夢の中で見た光景について語っている部分であるが、《コレソスとカリロエ》に描かれた光景をほのめかしていると言えるだろう。「光 la lumière」に照らされた母子の姿が、ディドロの「記憶 mémoire」の中に残ったと記すことで、絵の中に描かれている光が、ディドロの脳裡に確かに印象を与えたことが頷ける。またその光の効果が「独特 singulier」なものであったと指摘することで、ディドロは絵の中に描かれた主要人物だけではなく、周囲に配置された脇役たちにも目を配り、そこに描かれた光が生み出す効果についてすどく洞察している。たとえ画面の端に描かれた光景や事物であったとしても、画面全体の効果を生むためには、それらが重要な要素になりうるということを、我々に示唆しているのである。他の引用の中でも、ディドロは描かれた人物のみに注目するのではなく、背景として描かれた光の効果についても注目し、次のように記している。

[...] ô le beau tableau que Fragonrd a fait ! Mais écoutez le reste. Le ciel brillait de la clarté la plus pure ; le soleil semblait précipiter toute la masse de sa lumière dans le temple et se plaire à la rassembler sur la victime, [...] (de ténèbres épaisses) se mêlant à l'air, à la lumière, produisirent une horreur soudaine.<sup>95</sup>

[...]おお、フラゴナールはなんと美しいタブローを描いたのだろう！しかし、最後まで聞いてください。空は、最も純潔な明かりのもとで輝いていた。太陽は、そのあらん限りの光の塊を寺院の中に落とし入れ、犠牲となる女の上に、それらの光を集中させることを好んでやっているように見えたのだ。[...] (厚い闇が) 空気や光と混じり合い、不意の恐怖を生み出している。

背景として描かれた光が、ここでは「不意の恐怖 une horreur soudaine」という効果を生み出していることが語られている。さらにその光に照らし出された女

<sup>94</sup> DIDEROT, Denis, *op.cit.*,p.157.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p.158.

が、周りの空気や光と交じり合うことによって、フラゴナールが「美しいタブローle beau tableau」を描き出したとが同時に指摘されている。このように、光の効果と、絵に描かれた人物が重ね合わさることで、フラゴナールの「美しいタブローle beau tableau」のイメージがここでは形成されているのだ。さらにディドロは、夢の洞窟の中で見た光の描写を、『絵画論』で述べられた光の効果の記述に近づけることによって、『コレソスとカリロエ』の光の効果の巧みさを読み取り、それを自らの夢の中にも取り入れようと試みたことがよく分かる。このように、アレゴリーだけではなく、そこに描かれた光もまたフラゴナールの作品の中で大きな効果を生み出していることが語られており、こうした光の効果も、ディドロによってフラゴナールの絵を「美しい夢」と言わしめた所以であると言えるだろう。そして、光の効果もアレゴリー同様、ディドロがテキストの中で自らも「美しい夢」を作ることとなる、一つの理由であると考えることが可能になる。

## 5. 「恐怖 effroi」の中の「美 beau」

ここまで、ディドロのテキストを辿ることによって、ディドロがフラゴナールの作品から「アレゴリー」と「光」という二つの大きな特徴に着目し、それらの特徴を『文芸通信』の読者にフラゴナールの作品について伝えるために、有効に活用したことを考察した。さらにディドロは、作品の持つ独特な世界観を読者に伝えるために、自らもテキストの中に「美しい夢」を作り出した。それによって、ディドロがテキストの中で描く「夢」と、グリムの口を借りて語られる「現実」、そして実際にフラゴナールがキャンバスの上に描き出した「夢」の世界という、三つの世界が融合する、構造的には複雑であるが、内容的には深みのあるテキストへ仕立て上げることに成功したのである。本節では最後に、ディドロがこのフラゴナールの作品から読み取った中で、最も感動を受けたと思われる箇所を見ていくことにしたい。その最も感動を受けたと思われる部分が、ディドロが繰り返しフラゴナールの作品に対して述べている「美しい夢」、「美しいタブロー」の最も重要な要素であると断言することができ、同時に、ディドロが「夢」の話を土台として、テキストを書くことになった最大の要因であると考えることができるからである。

ディドロは「アレゴリー」や「光」の存在以上に、作品の中に描かれている登場人物を見て、悲劇的な姿に対し憐れむことなく彼らに共感を寄せ、自らの感情を吐露している。ディドロは夢で見た人々を描写したときは、客観的な視線を保ち続け、一步距離を置いて彼らの姿を描写するに留めていた<sup>96</sup>。しかし、実際に絵に描かれている登場人物について述べる段になると、ディドロは自らの感情を抑えることができず、彼らに対し同情の念を寄せるような文句を並べ立てている。これらの点をふまえると、ディドロがこの作品から読み取り「アレゴリー」や「光」以上にディドロの心を動かしたと言える箇所とは、まさに作品に描かれている人物たちの「表情」であったと考えることができる。ここでは、ディドロが批評家という立場を忘れ、思わず同情の念を漏らしてしまった、絵の中の登場人物の「表情」に関するディドロの描写を分析することで、序論から繰り返し言及している、フラゴナールが描いた「美しい夢」と、ディドロがテキストの中で作り出した「美しい夢」との関係性を探ることにしたい。この登場人物に描かれた表情こそが、この作品における最大の特徴であり、ディドロが批評文を書き、自らの夢の世界をテキストの中で構築する際、最もインスピレーションを与えた部分であると考えられる。

このテキストを読むと、随所でディドロは、絵の中の登場人物に対して共感を寄せていることが確認できる。例えば、生贄として捧げられてしまうカリロエと、周囲でその光景を見守る侍祭たちの様子を見て、ディドロは次のように述べている。

Tandis que la malheureuse destinée des hommes et la cruauté des dieux ou de leurs ministres, car les dieux ne sont rien, m'occupaient et que j'essuyais quelques larmes qui s'étaient échappées de mes yeux, il était entré un troisième acolyte,<sup>97</sup>  
人間の中で運命が決めつけられている不幸な女と、神々やその司祭たちの残酷さが私にのしかかり、(なぜなら神は何者でもないのだから) 私は瞳から流れる涙を拭っている間に、三人目の侍祭についての話に入ろう。

<sup>96</sup> 例えば本論文第二章の引用において、洞窟の画布に映し出された人々を描写する際、ディドロは私情を漏らすことなく、ただ淡々とそこで見た光景について説明するだけであった。

<sup>97</sup> DIDEROT, Denis, *op.cit.*, p.157.

このようにディドロはあくまでも絵の描写を行いながら、そこに私情を挟みこむことを憚らない。ここでディドロは、「(不幸な女や、神の残酷さが) 私にのしかかる *m'occupaient*」と述べることで、自らも絵の中の光景に入りこみ、批評家としての立場というよりも、悲劇的な場面をその場で目撃している、一人の登場人物のように自らを設定している。またディドロは犠牲となるカリロエの姿に同情の気持ちを示し (*la malheureuse destinée*)、思わず涙が流れたことを述べている (*j'essuyais quelques larmes*)。思わず涙が流れてしまうほど、ディドロはカリロエの悲壮な姿に心打たれていたことがこの一文から窺い知ることができる。その一方で彼は、このような悲劇をもたらす神々や、その家臣である他の司祭たちに対して、激しい嫌悪を抱くことも忘れていない。いずれにせよディドロは、ここでは批評家としての自らの立場を忘れ、一人の人間としてこの絵に描かれた光景に感動し、この作品について思ったことを自由に述べようとする姿勢を示している。さらに筆者は、絵の中に描かれた登場人物に感情移入することで、画面の中で悲劇をもたらす要因になっているものに対して、その対象がたとえ神であろうと、その残酷さや不条理さには堂々と反駁するのである<sup>98</sup>。

またディドロは、描かれている人物の表情から「恐怖 *effroi*」という感情を読み取り、この単語を繰り返し使用している点にも注意しなければならない。ディドロは上の記述で指摘したように、批評家としての立場を一旦脇に追いやり、作品の登場人物に対して同情を寄せる一方、他の箇所ではあくまで客観的な記述をすることによって、作品の登場人物に描かれた表情を記録しようとも努めているのだ。コレソスが自害する瞬間を描写する場面の中で、ディドロは次のように記している。

Tous les regards s'attachent ou craignent de s'attacher sur lui ; tout marque la peine et l'effroi. L'acolyte qui est au pied du candélabre a la bouche entrouverte

---

<sup>98</sup> 本章のアレゴリーについて述べている箇所でも少し触れたが、ディドロはこの絵から「神」という絶対的権威に対する「人間の愛」や「犠牲の精神」というテーマを読み取っている。前頁における引用の中にも、「神々の残酷さ *la cruauté des dieux*」が語られており、神の権威に対する嫌悪感をここでは直接的に露わにしていると言えるだろう。なお、このテキストの中でディドロが「神々 *dieux*」と指している対象は、キリスト教の「神 (キリスト、*Dieu*)」ではなく、ギリシア神話の中に登場する、ギリシア神話の神々のことを指している。

et regarde avec effroi ; celui qui soutient la victime retourne la tête et regarde avec effroi ; celui qui tient le bassin funeste relève ses yeux effrayés ; le visage et les bras tendus de celui qui me parut si beau montrent toute sa douleur et tout son effroi ;<sup>99</sup>

すべての視線が、彼を惹きつけているか、あるいは彼を注視することを恐れている。あらゆるものが苦しみや恐怖を物語っている。不吉な燭台の足元にいる侍祭は口を少し開け、恐怖の眼差しで見ている。生贄の女を支えている人は頭を向け恐怖の表情で見ている。緊迫した表情や伸ばされた腕を持ち、私にはとても美しく見える侍祭も彼の最大限の苦痛と恐怖を示している。  
(下線は引用者)

ディドロは、ここでは批評家としての立場を忘れることなく、絵に描かれた人物の描写を客観的に行っている。「私 je」の存在も、ここでは後半部の一箇所しか見あたらず (celui qui me parut si beau)、私情の入りこむ余地がないほど、緊迫した状況が描かれていたことがこの一文から窺える。さらに、下線で強調したように、ディドロはここで「恐怖 effroi」やその形容詞「おびえた effrayé」という単語を多用していることが分かる<sup>100</sup>。このように同じ単語を多く使うことで、絵に描かれた人々が「恐怖 effroi」にかられた表情をし、さらにこの場面自体が大きな「恐怖」という概念に包まれていたという印象すら読者に与えている<sup>101</sup>。他にもディドロは上の引用で「不吉な、痛ましい funeste」や「苦痛 douleur」

<sup>99</sup> DIDEROT, Denis, *op.cit.*, p.158.

<sup>100</sup> スタロバンスキーはこの「恐怖 effroi」という語の多用について、「感嘆的結語」、「語尾類音」というレトリック用語を用いて説明している。スタロバンスキーは、自殺するコレソスへ視線を集中させ、絵を見る者や絵の中で実際に場面を目撃する者の意識を統一させるために、ディドロはこの技法を用い、テキストの中に緊張感を与えたと結論づけている。スタロバンスキー、前掲書、99頁。

<sup>101</sup> ディドロはテキストのあらゆる箇所において、この「恐怖」という単語を使用している。そのため、まさにこのテキスト全体が「恐怖」感に包まれていたと考えることができるだろう。例えば、次のように述べている。

« ces deux prêtres [...] n'ont pu se refuser à la douleur, à la commisération, à l'effroi, ils plaignent le malheureux, ils souffrent, ils sont effrayés ; cette femme seule appuyée contre une des colonnes, saisie d'horreur et d'effroi, [...] et son autre bras semble repousser d'elle ce spectacle effrayant ; la surprise et l'effroi sont peints sur les visages des spectateurs éloignés d'elle ; » ( DIDEROT, Denis, *op.cit.*, p.159.)

このように、ディドロは絵に描かれた人物について描写するとき、随所に「effroi」や「effrayé」という単語を使用することで、読者にこの作品に描かれた恐怖に対する概念を植えつけている。

といった否定的な単語を同時に使用することによって、登場人物の表情に表れる「恐怖」の度合いを増幅させ、この場面の悲劇性を強調しようとしている。

ディドロはこのように、何度も繰り返し「恐怖」という言葉を使用することによってテキストの読者に対し、この作品全体が「恐怖」に包まれた作品であることを印象づけている。しかし、ディドロは人物の上に描かれた「恐怖」を強調する一方、その「恐怖」の表情の中から「美 *beauté*」を見出すことも忘れていない。ここまで読んでみると、ディドロがこの作品からまず何よりも見出したものは「恐怖 *effroi*」であると結論づけられるかもしれないが、実はディドロがこの作品から見出し、読者に最も伝えたかった点というのは、その「恐怖 *effroi*」の中に潜む「美 *beauté*」の存在であり、このように「恐怖」の表情と表裏一体になった「美」を同時に我々に主張することで、ディドロはフラゴナールのこの作品の美的価値を最大限に認めているのである。

「恐怖」の表情の中に潜む「美」について、例えば前頁の引用の中でもその存在を認めている。ある侍祭について語る際、「私にはとても美しく見える侍祭も、彼の最大限の苦痛と恐怖を示している。 *celui qui me parut si beau montrent toutes sa douleur et tout son effroi*」とディドロは記している。「苦痛 *douleur*」や「恐怖 *effroi*」といったネガティブな要素を見出す、まさにその同じ場所に「美 *beau*」を読み取っていることが、ここから分かるだろう。さらにディドロは他の箇所においても次のように「恐怖」の中の「美」について語っている。

[...] J'attendais qu'il relevât sa tête ; il le fit en tournant les yeux vers le ciel et poussant l'exclamation la plus douloureuse, que j'accompagnai moi-même d'un cri quand je reconnus ce prêtre. C'était le même que j'avais vu quelques instants auparavant presser avec tant d'instance et si peu de succès la jeune inflexible ; il était aussi vêtu de blanc ; toujours beau, mais la douleur avait fait une impression profonde sur son visage.<sup>102</sup>

[...] 私は彼（司祭）が頭を上げるのを待っていた。そして彼はそれを、目を空のほうに向け、非常に痛々しい叫びを上げながらやったのである。私とその司祭を認めると、私自身も叫びを上げる。その司祭は私が以前、強情な少女をせき立てるのを見たのと同じ司祭であった。彼は強い願いを持

<sup>102</sup> DIDEROT, Denis, *op.cit.*,p.156.

っていたが、あまり首尾良くいかなかった。彼もまた同じ白い衣服を着ていた。あいかわらず美しく、しかし、苦しみが彼の顔の上に深い印象を作り出していた。

ディドロはここで、夢の中で見た光景について語っているが、そこで見た司祭（コレソス）の表情について、彼の顔に刻まれた「苦しみ *la douleur*」が印象的であると述べる一方、前頁の引用のように、その「苦しみ」の表情から「美しさ *beau*」を指摘することも忘れていない。この引用では「恐怖 *effroi*」ではなく、「苦しみ *douleur*」の中に「美しさ」を見出しているが、「恐怖」のような悲観的な要素の中から「美」を見出している点で、共通していると言えるだろう。ここでは、その「苦しみ *douleur*」と「美しさ *beau*」が重なり合わさることによって、ディドロの心に残るような「深い印象 *une impression profonde*」が作り上げられたことがよく示されている。

ディドロは他の箇所においても、登場人物の苦渋の表情の中から美しさを発見し、それを見て感嘆の声を上げている<sup>103</sup>。「恐怖」や「苦しみ」といった、悲痛で耐え難い悲しみを感じながらも、ディドロはまさにそうした否定的な要素の中に絶えず「美しさ」を読み取り、テキストの中で表しているのだ<sup>104</sup>。

ディドロがフラゴナールの作品の中で「恐怖」の中から「美」を感じ取ったことの意味は、本論文のキーワードとなり、序論から繰り返し述べている「フ

<sup>103</sup> 例えば、若い司祭の様子を述べる際にも、悲劇的な場面の中に描かれた人物にも関わらず、彼の姿から「美 *beau*」や「慎ましき *modestie*」、「優しき *douceur*」、「崇高き *noblesse*」などの、「恐怖」という否定的な状況とは逆の意味づけを持つ要素を読み取っている。

« *Que ce jeune acolyte était beau ! Je ne sais si c'était sa modestie, sa jeunesse, sa douceur, sa noblesse, qui m'intéressaient.* » (DIDEROT, Denis, *op.cit.*, p.157.)

<sup>104</sup> ディドロは『百科全書』の「美 *Beau*」の項目において、我々が「美」という言葉を間違って使用していなければ、我々が「美」という言葉を使って指し示す対象がたとえどのような物であろうと、それらの存在すべてに「美」を記号とする一つの性質があるに違いないと述べている。すなわちここでは、フラゴナールの絵に描かれた人物の表情が、たとえ表面的には「恐怖」にかられたものであったとしても、それを「美」という語で表現した限りにおいて、そこには「美」という性質が備わっていたとすることができるのだ。ディドロ、ダランベール編『百科全書』、「序論および代表項目」桑原武夫訳編、岩波書店、岩波文庫、1988年、336頁。

« *Beau est un terme que nous appliquons à une infinité d'êtres : mais quelque différence qu'il y ait entre ces êtres, il faut ou que nous fassions une fausse application du terme beau, ou qu'il y ait dans tous ces êtres une qualité dont le terme beau soit le signe.* »

DIDEROT, Denis, Œuvres complètes, Tome VI, *Encyclopédie II*, Paris, Hermann, 1976, p.156.

ラゴナールも、彼のキャンバスの上で、人間の幻影しかあなたに見せなかった。[...]彼が描いたのは美しい夢である。<sup>105</sup>」という一文の中に、その意味が集約されていると考えることができる。この文の示す「美しさ beau」というのは、まさにここまで述べてきたような「恐怖 effroi」の中からディドロが見出した作品の「美」の性質を指しており、それに対しディドロがここで「夢 rêve」と表現したのは、本章を通して考察した「コレソスの女性的姿」や「アレゴリー」などの非現実的要素、さらに「光」によって作品の中に生み出される特殊な効果などの、特徴全体を総称して指していると考えられる。また、ディドロの言うフラゴナールが描き出した「人間の幻影 les simulacres」というのは、このアレゴリーや女性的なコレソスの姿などの、現実では見ることのできない、まさに「幻影」的な人間の姿を指しているのだ。こうした絵の特徴を、文字によってテキスト化することを可能にしたのが、ディドロが考案した「夢」による絵画作品の描写という独自の方法であったのだ。

---

<sup>105</sup> « Fragonard sur sa toile ne vous en aurait montré non plus que les simulacres. [...] c'est un beau rêve qu'il peint »

## 結論

ここまで、ディドロが『1765年のサロン』の中で、画家フラゴナールの作品《コレソスとカリロエ》について論じた際、その批評文の中で、彼が夜眠っている間に見た「夢」の話をもとにして、その「夢」の話と「フラゴナールの現実の絵画」を重ね合わせるという特殊な手法を取った理由について考察を行った。その理由は、ディドロ、フラゴナール両者を取り巻く当時の美術事情、対話者として登場する友人グリムの存在、そして題材となるギリシア神話、さらにはフラゴナールの作品に見られる大きな特徴などの点について、ディドロのテキスト分析を行うことによって考察することができた。ディドロがこのフラゴナールの作品について言及するときのみ、「夢」と「現実」が交差するという複雑なテキストを執筆することになった理由は、以下に要約することができる。

まず、第一の理由として、このテキストが書かれた「1765年」という年の特殊性を挙げることができる。フラゴナールにとって1765年という年は、その年のサロンに出展した《コレソスとカリロエ》を最後に、アカデミー、ひいては歴史画と訣別したという点において、彼の芸術に対する信念や創作に対する考え方が大きく転換した特別な年であったと言える。またディドロにとっても1765年という年は、『百科全書』の完成、それによる経済的安定など、私生活において精神的な安定が得られた年であったということ、さらに『絵画論』執筆を通して、美術に対する思考がある程度固まった年であったと言える。このように「1765年」という年をめぐる二人の状況や、さらに当時のフランス美術界をめぐる大きな変動が、この独特なテキストを生み出す要因の一つになったと言えるだろう。

第二に、フラゴナールの絵の中に描かれていた光景が、何よりもディドロの心を惹き付けたことが挙げられる。ディドロはこの作品から多くの特徴的な部分を読み取り、それに大きな感動を覚えたために、複雑な構成をテキストの中で仕立て上げてまで、この作品について論じようとしたのである。『絵画論』の「明暗法」の章の中において、良い光の描き方の例としてフラゴナールの《コレソスとカリロエ》を、名前を挙げて指摘したり、従来の歴史画に描かれることのなかった「コレソスの女性的な姿」や、「アレゴリー」の存在にディドロはすかさず着目し、それをテキストの随所で「描写」することで、その感動を伝

えようとしている。ディドロはこれらの非現実的要素に対して、否定的な態度を取ることもなく、むしろこれらの特徴が、この作品に幻想的な雰囲気を与え、一つの神秘的な世界を形作る重要な要素として定義付けている。さらにディドロがこの作品から最も大きな影響を受け、読者に対し強く示そうとした点は、悲劇的な場面に立ち会う人々の「恐怖 effroi」の表情の中から見出した「美 beau」であった。ディドロはまさにこの「美 beau」によって、この作品の価値を多いに認め、こうした作品を創り出すことができたフラゴナールに賛辞を送るために、そしてこの感動を読者にも伝えるために、手法を凝らしたテキストを執筆したのである。

以上の点から、ディドロが書いたこのテキストは、序論から繰り返し述べている次の文章に、その意味や、ディドロが読者に伝えたかったメッセージが集約されているとすることができる。

Dans la caverne, vous n'avez vu que les simulacres des êtres, et Fragonard sur sa toile ne vous en aurait montré non plus que les simulacres. C'est un beau rêve que vous avez fait, c'est un beau rêve qu'il a peint.

洞窟の中で、君は人間の幻影しか見なかった。そして、君が彼の絵を実際に見たとしても、フラゴナールもまたキャンバスの上で、人間の幻影しかあなたに見せなかったことだろう。君が作り出したのは美しい夢であり、彼が描いたのは、美しい夢である。

フラゴナールが画面の上に描き出したもの、それは「美しい夢」であった。ディドロはその「美しい夢」を画面から見出し、その世界を読者に伝えるために、彼自身もまたテキストの上で、「プラトンの神話」や「鎖」の登場する「美しい夢」を作り出したのである。そして、第二章で考察したように、演劇との関連性からという理由以上に、ディドロが語る「夢」とグリムの語る「現実」の違いを明確にさせるためにグリムを登場させ、それによりディドロの描く「夢」の神秘性やフィクション性を増大させると同時に、グリムの存在を通して、フラゴナールの画家としての技量を批評することで、絵画批評としての実質的な役割もテキストの中に盛り込むことに成功したのだ。

ディドロはこのような効果を狙って、夢を土台とするテキストを作り上げた。

このテキストは、夢と現実の交錯する一見するとフィクションのような印象を与えながら、フラゴナールの作品について、その雰囲気や画家の手腕を読者に伝えるための批評文としての役割を果たしたテキストであったと結論づけることができる。

このフラゴナールに関するテキストは、ディドロが記した『サロン』の中でも、ほんの一部にすぎない。ディドロは『サロン』の中で、ときに芸術作品や画家に対して、社会的指導者として市民を率いるような、影響力のある作品を描くことを要求している。それほどディドロは、画家や芸術作品を、人々に大きな影響を及ぼすことのできる絶大な力を持つものと見なしていたのである。そうしたディドロの目指す理想の「芸術家」の姿を追うためには、今回取り上げたフラゴナールの《コレソスとカリロエ》についてのテキストだけでは不十分だ。今後もディドロの『サロン』を読み進めることによって、ディドロが求める理想の芸術家の姿や、ディドロが芸術作品に対して求めていたものに対する考察を続けなければならない。また、ディドロは芸術作品についてだけでなく、『演劇論』*De la poésie dramatique* (1758年)を記すことで、美術作品とは異なる「演劇」という「視覚芸術」に対して、さらにそれを作り出す「詩人」たちに対しても、画家同様にある一定の地位を与えている。美術作品を生み出す「画家」と、劇作を書く「詩人」との間で、ディドロが求めていたものに何か違いがあったのだろうか。当時の芸術に対する広い視野を持ちながら、これらの課題について今後も考察を深めていきたい。

## 参考文献一覽

### 欧文文献

#### 1. DIDEROT, Denis

*Œuvres complètes*, Tome IV, *Encyclopédie* II, Paris, Hermann, 1976.

*Œuvres complètes*, Tome VIII, *Encyclopédie* IV, Paris, Hermann, 1976.

*Œuvres esthétiques*, éd. L. Versini, Paris, Éditions Robert Laffont, Bouquins, 1996.

*Lettres à Sophie Volland*, éd. J. Varloot, Paris, Gallimard, 1984

*Salons*, éd. M. Delon, Paris, Gallimard, 2008.

#### 2. Livres

LOJKINE, Stéphane, *L'œil révolté, Les Salons de Diderot*, Éditions Jacqueline Chambon, 2007.

MARTIN, Marie-Pauline, « *Un « je-ne-sais-quoi de théâtral »* », in Daniel RABREAU et Christophe HENRY(ed.) *Corésus et Callirhoé de Fragonard, Un chef-d'œuvre d'émotion*, Paris, William Blake & Co./ Art & Arts, 2007, pp.45-62.

SEZNEC, Jean et alii, *Denis DIDEROT Écrits sur l'art et les artistes*, Paris, Herman, 2007.

D.SHERIFF, Mary, *Fragonard, art and eroticism*, The University of Chicago Press, Chicago, 1990.

#### 3. Catalogue

*DIDEROT et l'Art de Boucher à David*, éd. Marie-Catherine Sahut et Nathalie Volle, Paris, Ministère de la Culture, Editions de la Réunions des Musées Nationaux, 1984.

### 邦文文献

## 1. デイドロ、プラトン

『絵画について』佐々木健一訳、岩波書店、岩波文庫、2005年。

デイドロ、ダランベール編『百科全書 序論および代表項目』桑原武夫訳編、岩波書店、岩波文庫、1988年。

プラトン『プラトン全集 11』田中美知太郎、藤沢令夫訳、岩波書店、1981年。

## 2. 書籍

青山昌文「百科全書派における美と芸術」、『芸術の線分たち—フランス哲学横断—』篠原資明編、シリーズ〈芸術と哲学〉、昭和堂、1988年。

市川慎一『啓蒙思想の三態 ヴォルテール、デイドロ、ルソー』新評論、2007年。

〃 『百科全書派の世界』世界書院、1995年。

小場瀬卓三『デイドロ研究』白水社、1961年。

佐々木健一『フランスを中心とする十八世紀美学史の研究—ヴァトーからモーツァルトへ—』岩波書店、1999年。

〃 『美学辞典』東京大学出版会、1995年。

鈴木杜機子『画家ダヴィッド 革命の表現者から皇帝の首席画家へ』晶文社、1991年。

中川久定『啓蒙の世紀の光のもとで』岩波書店、1994年。

〃 『デイドロ』人類の知的遺産 41、講談社、1985年。

野口榮子『デイドロと美の真実 美術展覧会「サロン」の批評』昭和堂、2003年。

ジャン=マリー・アポストリデス『機械としての王』水林章訳、みすず書房、みすずライブラリー、1996年。

ジャン・スタロバンスキー『絵画を見るデイドロ』小西嘉幸訳、法政大学出版局、叢書ユニベルシタス、1995年。

〃 『自由の創出 十八世紀の芸術と思想』小西嘉幸訳、白水社、1982年。

マルティン・ハイデッガー『真理の本質について プラトンの洞窟の比喩と「テアイテトス」』ハイデッガー全集 34 巻、細川亮一、イーリス・ブフハイム訳、

創文社、1995年。

ニコラウス・ペヴスナー『美術アカデミーの歴史』中森義宗、内藤秀雄訳、中央大学出版部、UL 双書、1974年。

アルバート・ボイム『アカデミーとフランス近代絵画』森雅彦、阿部成樹、荒木康子訳、三元社、2005年。

### 3. 雑誌、論文、画集

井上靖、高階秀爾編「カンヴァスの世界の大家 20 フラゴナール」中央公論社、1983年。

大野芳材、「優美なる絵画の黄昏 フラゴナールとプレ・ロマン主義」、『世界美術大全集』、第18巻、ロココ、小学館、1996年、117-128頁。

栗田秀法「王立絵画彫刻アカデミー」、『西洋美術研究』第2号、三元社、1999年、53-71頁。

佐々木健一「ディドロのテクスト—『絵画論』研究のために—」、『美学藝術学研究』17号、東京大学大学院人文社会系研究科・文学部美術芸術学研究室、2000年、1-32頁。

〃「ディドロの生涯と思想 『絵画論』研究のための序説」、『美学藝術学研究』20号、東京大学大学院人文社会系研究科・文学部美術芸術学研究室、2002年、1-39頁。

吉田明子「アンシャン・レジーム下の「サロン」」、『西洋美術研究』第10号、三元社、2004年、36頁。

### 4. ホームページ

ルーヴル美術館ホームページ（フラゴナール『コレソスとカリロエ』（ルーヴル版）の図版を参照。）

<http://www.louvre.fr/llv/commun/home.jsp>

Salvastyle.com （フラゴナールの作品名の日本語表記について参照。）

<http://www.salvastyle.com/index.html>

Ut pictura 18. （LOJKINE, Stéphane 氏ホームページ。その他のフラゴナールの作品画像について参照。）

<http://galatea.univ-tlse2.fr/pictura/UtpicturaServeur/Presentation.php>

図版

図 1



フラゴナール 《コレソスとカリロエ》 1765 年、パリ、ルーヴル美術館。  
(Fragonard, *Corésus et Callirhoé*, Salon de 1765, Paris, Musée du Louvre.)

図 2



フラゴナール《黄金の子牛に生贄を捧げるヤラベウム》1752年、パリ国立高等美術学校。(Fragonard, *Jéroboam sacrifiant aux idoles*, 1752, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts.)

このように、ローマ留学前のフラゴナールも他の画家同様、神話や歴史に題材を取った伝統的な歴史画を描いていた。

図 3



フラゴナール《かんぬき (門)》1774年、パリ、ルーヴル美術館。

(Fragonard, *Le verrou*, 1774, Paris, Musée du Louvre.)

このように、身近な男女の恋愛をドラマチックに描くことで、フラゴナールは風俗画として成功をおさめた。

図 4



フラゴナール 《コレソスとカリロエ》 1758-1760 年、アンジェ、アンジェ美術館。

Fragonard, *Corésus et Callirhoé*, entre 1758 et 1760, Angers, Musée des Beaux-Arts.