

1767年のサロン
序文試訳
2026年5月1日

友人のグリム氏に送る 1767年のサロン¹

友よ、これまでのサロンでそうであったのと同じくらいに今回も私が豊かで、多彩で、思慮深く、熱狂的で、創意に富んでいるとは思わないでくれたまえ。すべてが枯渇している。芸術家たちは自分の作品を際限なく多様にするだろう。しかし芸術の規則、その原理、そしてそれらの応用には限りがあるだろう。おそらく、新しい知識や他に役立つもの、新奇な文体を持てば、私は使いまわされた素材への関心を維持することができただろう。しかし、私はそうしたものを何も得られなかった。ファルコネは私のもとから去ってしまったし²、独自の文体が可能になるのはまだ先のことだ。

*私がイタリア旅行帰りで、この国で昔の画家が生み出した傑作でいっぱいの想像力を備えていると想像してほしい。フランドルとフランスの各派の作品に私を親しませてほしい。君が私の雑文を差し出している裕福な人びとから、彼らに報告しなければなら

¹この翻訳の底本には以下を使用している。

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

この底本の注は本文中に[]書きで示す。脚注のうち、以下の書籍の脚注を訳しているものについては略号とその書籍における注の番号をカッコ書きで併記する。

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

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

また、本文中の画家などの歴史的事実についての注は以下の書籍を参考にして作成した。

- ・松村明監修『デジタル大辞泉』小学館、2016年4月更新版。
- ・『電子辞書収録版日本大百科全書(ニッポニカ)』小学館、2014年12月更新版。
- ・『ブリタニカ国際大百科事典、小項目電子辞書版』ブリタニカ・ジャパン、2016年。
- ・相賀徹夫編集著作出版者『世界美術大辞典』小学館、1989年。

原文は数か所しか改行されている箇所が無いが、本試訳作成者が適宜改行を行った。該当箇所には*印を付す。また、対話形式で論じられている箇所は、- (ダッシュ) 記号で話者の交代を示している。

なおこの試訳は、令和5年度大阪大学未来基金「学部学生による自主研究奨励事業」の支援を受けて作成したものである。指導教官の山上先生にはご指導いただき、また先生の担当されているフランス文学演習の授業にてこの序文の講読をしていただいた。この場を借りて山上先生と、講義に出席されていた方々にお礼を述べさせていただきたい。

²エティエンヌ＝モーリス・ファルコネ(1716-91)はフランスの彫刻家。[HER, III][1]エカチェリーナ2世の要望に応じて、ファルコネはピエール大帝の騎馬像を制作するために、1766年9月12日にロシアへ出発した。この計画は、ファルコネとディドロの書簡の中で議論の対象となった(CORR, VII, 32-35, 53)。

1767年のサロン

序文試訳

2026年5月1日

ないすべての作品のエスキスを持ってこさせる命令か許可を得てほしい³。そうすれば全く新しいサロン評になると君に請け合おう。私が過去数世紀の芸術家たちをより理解すれば、私は現代の芸術家の様式と技巧を、彼らに最も似ている古い芸術家のどれかの様式と技巧と関連付けて説明し、君は直ちに色彩と作風と明暗法についてのより正確な見識を持てただろう⁴。もしそこに、ラファエロやカラッチ一族⁵、ティティアン⁶あるいは他の画家から借りた配置や細部 incidents、人物、頭部、性格、表情があったならば、私は剽窃を見分け、それを君に告発できただろう⁷。良識を持って作られたエスキスとは言わないまでも—それはより好ましいものだけれども—簡易なクロッキーがあれば、全体の配置や、光、影、人物の姿勢、動き、マッサ、群像、蛇行して作品の中の諸部分をつなぐ連結線 *ligne de liaison*⁸を君に示すのには十分であつただろう。君が私の記述

³ [HER,III][2] 1761年のカタログの見本の中でガブリエル・ド・サン＝トーバンが描いた展示作品の小さな素描 (Émile Dacier, *Catalogues de ventes et livrets de Salons illustres par Gabriel de Saint-Aubin*, t. VI, 1911 を参照) も、同じ画家が 1767年のサロンで展示されていた作品の大部分を素描した水彩画の存在も、デイドロは知らなかったようである。サン＝トーバンとデイドロの間には交流がなかった (CORR, XV, 232)。

⁴ ジョンクールの執筆した『百科全書』項目 « voyage (éducation) » (ENC, XVII) においても、イタリアは荒廃しているものの過去の傑作が集まっており、旅行することで過去と現在を比較することができると説明されている。

⁵ イタリア、ボローニャの画家一族。アンニーバレ・カラッチ (1560-1609)、兄のカラッチ・アゴスティーノ (1557-1602)、従兄弟のロドヴィーコ・カラッチ (1555-1619) のこと。16世紀末から17世紀初頭にかけて、壮麗なバロック装飾画の形成に貢献した。

⁶ ティティアン (?-1576) はイタリアの画家。ジョルジョーネとともに盛期ルネサンス、ベネチア派を代表する。独自の輝くような色彩の世界を確立し、女性の裸体画や肖像画にすぐれた。

⁷ [HER,III][3] デイドロは「剽窃 *plagiat*」と「光の借用 *emprunt de lumière*」を区別している。

[HER, II][653] 『サロン』においてデイドロは、「剽窃」は部分的なものであっても作品全体の効果を損ない、とりわけ剽窃される作品は版画であると述べている。また、デイドロは別の種類の「剽窃」も示している。『1763年のサロン』で、彼はカサノヴァについて、彼の作品を完成させたのは若い生徒、ルーテルブルだと言う (DPV, XIII, 407)。一方で「光の借用 *emprunt de lumière*」とは、芸術家が芸術の歴史の中からそれをくみ取り、独自のやりかたで用いるインスピレーションのことを言う。デイドロはアレ、ラグルネ、レピシエといった画家たちに、ルーベンスの色彩、ブッサン、ルブランとカラッチの構図と精神的な感覚 *le sens psychologique* を学ぶように助言している。ただ、デイドロは、ジャン＝バティスト＝マリー・ピエールが「十字架降架」において「カラッチの同じ題の模倣」だと評されたような、「偉大な画家たち」の剽窃は決してしないようにと勧めている (DPV, XIII, 224)。

⁸ [YUP][3] ロマッツォによって定義されたイタリア語、「*linea serpentiana*」の訳語である。デイドロはこれをホガースから学んだ。ホガースは『美の解析』(1753)において、それを "line of beauty" 「美の線」、"*the serpentine line*" 「蛇行した線」と訳した。この「連結線」という語はデイドロのヴィアンとドワイヤン評で用いられている。

1767年のサロン

序文試訳

2026年5月1日

を読めば、目の前にその素描が表れただろう。そのおかげで私は多くの言葉を省略できるが、君はますます多くのことを理解できただろう。我々は友人の屋根裏部屋から、ネズミが好き放題にしている、版画のつまったあの大量の紙ばさみをまだ度々引き出して、目を通すことはできる⁹。しかし、タブローを見ることと比べれば、版画を見ることは何になるだろうか？デフォンテーヌやビトベ[による翻訳]を読んで、ヴェルギリウスとホメロスを知っていることになるだろうか¹⁰？これほど頻繁に計画されるこのイタリアの旅に関しては、決して実現されることはないのだ。

*友よ、あの古風で静かで神聖な棲み処で、私たちが会って挨拶を交わすことは決していないだろう。人々は何度も、自分の過ちを告白し、欲望をさらけだすためにそこを訪れたのであった。また、そのパンテオンの下、その薄暗い円天井の下で我々の魂は全面的に開かれ、抑えつけてきた思考や秘めた感情、隠していた行動や内緒にしていた喜び、耐えてきた苦痛といった私たちの生に関するすべての隠し事—誠実さがためらいながらも、最も気の置けない親友に対してさえ打ち明けることを禁じている隠し事—を漏らしたに違いなかった。ああ友よ、つまり私たちは誰にも完全に理解されることはなく死ぬのだろう。君は、[死ぬまで]私からふさわしい評価を得ることはできないだろう。気にすることはない。私は正直にふるまうよう努めるつもりだ。おそらく私は、君が得をするのと同じくらい損をするだろう。露見するのを恐れている性質が、私にどれほどあることか。もう一度言う、気にすることはない。自分の友人をはるかに高く評価することの方が、自分がこの上なく高く評価されるよりもずっと快いのだから。

*今回のサロンの[内容の]乏しさのもう一つの理由は、評判の芸術家の多くがもう出展しておらず、また優れているにせよ劣っているにせよ、観察を通して私に豊富な考察をもたらしてくれたであろう芸術家たちも今年には出展しなかったことだ。ピエール、ブーシェ、ラ・トゥール、バシリエ、グルーズの作品は一つも出展されていなかった。彼らはその理由として、愚かな人々に対して作品を展示することや、彼らに作品をこきおろされることに嫌気がさしたと言っていた¹¹。

⁹ [HER,III][4]ディドロは、「我々の友人」ドルバック男爵が所有していた版画の莫大なコレクションのことを暗に述べている。

¹⁰ [HER,III][5]ピエール・フランソワ・デフォンテーヌ(1685-1745)はヴェルギリウスの訳者。ポール・ビトベ(1732-1803)は、ベルリンで1760年に『イリアス』の自由訳でデビューした。フランスでは1764年に出版された。

¹¹ [HER,III][6]1763年のサロンの後、美術批評家たちの厳しい批評に怒ったピエールは、ほとんど完全に絵を描くのをやめて芸術アカデミーの公的な仕事に没頭した。一方ブーシェは、自身の作品への批評のせ

1767年のサロン

序文試訳

2026年5月1日

*なんと、ブーシェさん、王室付首席画家¹²として芸術の進歩と継続を特に関心事としなければならないあなたが、その役職を得たまさにその時に、最も有用な機関の一つ[アカデミー]に対して最初の攻撃を加えるとは、しかも耐え難い真実を聞くのを恐れてそうしたのだとは！あなたは自分の作った先例がどんな結果をまねくことになるか、考えが及ばなかったのだ！大芸術家たちが身を引けば、たとえ大芸術家を気取るためでしかないとしても、二流の芸術家たちも身を引くだろう。やがて、ルーブル美術館の壁には何も飾られなくなるか、ただ見られても何も失うものはないから展示される、悪童の落書きですっかり埋め尽くされてしまうだろう。この一年ごとの芸術家たちの公的な競争[サロン]が終われば、芸術は急速に退廃へと向かうだろう。

*この要因は最も重要であるが、それに加えておろそかにしてはいけないもう一つの要因がある。偉大な画家たちの作品を占有する裕福な人びとは、次のように考えている。「私がブーシェのデッサンやヴェルネ、カサノヴァ、ラウザーバーグ Louthembourg の絵画にける金は、非常に大きな利益をもたらす。私は素晴らしい作品を眺めて、生涯を楽しく過ごすだろう。芸術家は亡くなるだろう。そして私の子供か、またはこの私が、最初の購入価格の二十倍もの利益を作品から引き出せるだろう。」

*それはとても理に適ったことだ。だから相続者たちは、彼らがみだりに欲しがる富がそのように使われるのを、悲嘆にくれることなく眺めているのである。ジュリエヌ氏の収集品は競売にかけられた時、かつて[コレクションするのに]かかった費用よりも非常に高い値がついた。私は今、ヴェルネが上着と半ズボンを買うためにローマで描いた風景画を目にしているが、それは千エキュで買い上げられたばかりだ¹³。

いで絵画制作を減らすことはなかった。ということは、ディドロが「軽率で、衰弱していて怠惰だ」と彼を非難したのは誤りであろう(*CORR*, VII, 148)。ラ・トゥールはサロンに出品していた。ルントベリ Lundberg のパステル画を題した項目で、ディドロはラ・トゥールの作品を批評している(*HER*, III, p.239-242)。ジャン・ジャック・バシリエは、1766年に開いたばかりの「画家のための無償のデッサンの学校 l'École gratuite de dessin pour les artisans」に没頭していた。グルーズは1765年のサロンでおさめた著しい成功で特に知られていたが、いつまでも「入会作品」を提出しなかったため、1767年のサロンに出品することを許可されなかった。グルーズが作品を提出したのは1769年のサロンであった。

¹² [*HER*, II][123]王室付首席画家は、本来はアカデミーに所属する同業者たちと王室建造物局総監の間の仲介者であり、芸術家たちの要望と提案を伝達していた。評判を差配し、注文を準備し、扱う題材を知らせ、作品を分配し、見積書を管理するのもこの役職である。このようにして、芸術の動向に計り知れない影響を及ぼしていた。

¹³ [*HER*, III][8]1767年にこの売買は行われた。絵画の題は«La Vue d'un agréable port de mer, avec architecture; paysages, beaucoup de figures»(1750年)であり、ジャン・ドレが«Différents travaux d'un port de mer»という題でこの作品の版画を制作した。ヴェルネのこの作品は3915リーブルで売却された。

1767年のサロン

序文試訳

2026年5月1日

*昔の巨匠たちに与えられていた給金と、我々が彼らの作品に与える価値の間にどんな関係があるというのか？昔の巨匠たちは、現代の我々が法外な金額を払うと申し出ても買えないほどの作品を、一欠けのパンのために制作したのだ。下劣な枢機卿が一袋のリヤール銅貨のためにコレッジョを死なせたが¹⁴、画商にその十倍の重さの銀貨の詰まった袋を与えようとも、彼はコレッジョの絵画を一枚たりともくれないだろう。

*しかし、君〔グリム〕はこう言うだろうか？「いったいそうした話に何の関係があるのか？コレッジョの逸話やジュリエヌ氏の所有していた絵画の競売に、公的な展覧会やサロン展と何か共通点があるのか」と。これから理解できるだろう。金持ちから、いわば高価な証券として自分の子どもや後継者に残すことのできるような作品を頼まれた優れた芸術家は、もはや私や君の評価や、自尊心や、評判を失うのではないかという恐れによっても止められない。彼が制作するのはもはや国家のためではなく、一個人のためであり、凡庸で無価値な作品でしかない得られないだろう。怠惰や貪欲、不誠実に対して、どれほど障壁を設けても十分すぎることはないだろう。だが、民衆の検閲は最も強力な障壁のうちの一つである。妻子もちで、彼らに与える衣服もパンもないのに、どれほどの金額でも粗悪な錠前¹⁵をつくる決心をさせられなかった、あの錠前屋というのはとても珍しい熱狂者だった。それゆえ私は、違反すれば脱会の罰を受ける条件で、すべての芸術家にサロンへ少なくとも二つの作品——画家には二つの絵画を、彫刻家には一つの全身像または二つの模型——の出品を厳命する王の指示が、どうかアカデミー長に下されてほしい。

*しかし、こうした人たちは国家の栄光や芸術の発展と継続、民衆の教育と娯楽を軽んじているのだが、彼ら自身の利益についても何も理解していない。仮に絵画を全く展示しなければ、どれほどの絵画が何年もの間アトリエの陰で眠ることになっただろうか？ある人が退屈と憂鬱をまぎらわせるためにサロンに行き、そこで絵画の趣味を身につけるか、または自分の中にある絵画の趣味に気づく。絵画の趣味を持ち、ただ十五分ばかりの気晴らしのために来たある人が、サロンで二千エキュ使う。ある凡庸な芸術家が、一瞬のうちに街中で優れた芸術家として知られる。

*我々のシナゴークの右側を飾るウッドリーのあれほど美しい雌犬が、私の友人の男

¹⁴ [HER,III][10]コレッジョは1534年に、パルマで熱病にかかり亡くなった。彼は聖堂のために制作した絵画の報酬として、200リーブルの銅の貨幣を受けとるためにパルマにいた。

¹⁵ [HER,III][11] «Gâche»とは「ある物をもう一つの物に固定するために一般的に使われる、鉄の部品」(ENC, VII,4136)。『百科全書』に「錠前」についての長い記事を執筆したのはディドロである。

1767年のサロン

序文試訳

2026年5月1日

爵¹⁶を待っていたのはまさしくサロンだった¹⁷。男爵が見出すまで、誰もその絵を眺めなかった。誰もその絵に美点を感じず、画家は落ち込んでいた。だが友よ、誠実なやり取りについて喜んで語ろう。それは絵画の批評や称賛に比べれば、ずっと有益なものだから。

*男爵がその犬の絵を見て購入すると、直ちに横柄な芸術愛好家たちは怒り狂い、妬んだ。人々はやってきて、彼にしつこくつきまとい、彼の絵に二倍の金額を出すと提案した。男爵は画家に会いに行き、画家の利益のために雌犬の絵を譲る許可を求めた。「いいえ、男爵様、だめです。」と画家は彼に言った。「私は自分の最良の作品が、その価値を分かってくださる人のところに留まるのが、とても幸せなのです。私は同意しませんし、何も受け入れるつもりはありません。私の雌犬の絵はあなたが持っていてください。」

*ああ友よ、芸術愛好家というのは忌まわしい連中だ。ちょうど良い機会を得たので、私は彼らについて説明し、憂さ晴らしをすべきだろう。芸術愛好家の連中は長い間のさばって悪事を働きすぎたが、ここにきて絶滅に向かいつつある。でたらめに評価を決めているのはあの人々だ。グルーズを苦悩と飢えで死なせようとしたのは彼等だ¹⁸。彼らは展示室 galleries を持っているが、それにほとんど金をかけていない。彼らはほとんど金をかけずに、見識というよりは自惚れを身につけた。彼らは金持ちと貧乏な芸術家を仲介する。才能のある芸術家に庇護の代金を支払わせるのは彼らだ。芸術家に対して扉を開けるか閉ざす [芸術家の将来を決める] のは彼らだ。庇護を必要とする芸術家の状況を利用して、彼の時間を支配するのは彼らだ。芸術家に貢がせているのは彼らだ。彼らは芸術家から格安の値段で最良の作品を買い叩く。芸術家の画架の後ろに身を潜めて待ち伏せしているのは彼らだ。ひそかに芸術家を物乞いの状況に追い込み、従順な奴隷に留めているのは彼らだ。貧困が芸術家と文学者にとって不可欠な突き棒であると絶えず説教するのは彼らだが、というも仮に一度、才能や知性のもとに富が集まることがあれば、もう自分たちは取るに足りない者になってしまうからだ。もし画家や彫刻家が傲慢になり、庇護や助言を軽んじることがあれば、彼をこきおろし、破滅させるのは彼らだ。芸術家のアトリエにしつこく現れて見当違いの助言を与え、彼の邪魔をし、混乱

¹⁶ [YUP][16]ドルバック男爵のこと。「我々のシナゴーク」とは、ディドロやサークルのメンバーたちが頻繁に集まった男爵の家のことを指す。

¹⁷ [HER,III][12]ウードリーの「Une Chienne avec ses six petits」または「Lice allaitant ses petits」(1752年)と題される作品に言及している。ディドロはこの作品を1753年のサロンおよびドルバック男爵の家で見た。

¹⁸ [HER,III][13]ディドロは「1765年のサロン」で、グルーズが彼にふさわしい成功をおさめなかったことを惜しんでいた。ただ実際には、彼の生活は物質的には比較的恵まれていた。

1767年のサロン

序文試訳

2026年5月1日

させるのは彼らだ。芸術家のやる気を削ぎ、彼の手を止め、才能か出世かまたは財産を犠牲にするというつらい選択をしなければならない状況下に、可能な限り彼をとどめておくのは彼らだ。

*君に語りかけているこの私は、こうした連中の一人が芸術家の[アトリエ]暖炉に背を持たせかけて、臆面もなく彼とその同胞たちに、働きながら窮乏の状態にいるよう言いつけているのを聞いたことがある。そして彼らはこの上なく不誠実な憐みで、不誠実極まりない言葉の埋め合わせができると思って、それを聞いていた芸術家の子供たちに小遣いをやると約束していた。私は黙っていたが、自分の沈黙と忍耐を生涯責め続けるだろう。

*この一つの弊害だけで芸術の衰退を早めるのには十分であろう。特に、こうした愛好家たちの偉大な芸術家に対する激しい攻撃が、凡庸な画家たちに公的な作品による利益と名誉をもたらすことがあると考えられている時は¹⁹。いったい君は芸術家が持ちこたえられて、芸術が永らえると思うのか。もし君がこうした寄生虫の疫病に、自分の子供を困窮のおそれのある職業に就かせることに対して親が持つのも当然な心配のせいで、文学と芸術のための人材²⁰の多くが失われていることを加味したら。芸術は一定の教育を求めている。だが、子供に鉛筆を持つことを許すのは、貧しくて、ほとんど何の算段もなく、将来の見通しもない市民だけである。我が国の最も偉大な芸術家たちは最下層の階級の出身である。子供が自分の趣味に導かれてデッサンか詩作に身を投じた時の中流家庭の嘆きを聞かなければならない。こうした悪癖のいずれかにのめりこんだ息子を持つ父親に聞いてみたまえ。「あなたの息子さんは何をしていますか?」「息子のすることですか?彼は自分を見失って、デッサンをし、詩を詠むのです。」

*芸術 les beaux-arts²¹の完成とその存続を妨げる障壁のうちで、——民衆の豊かさのことを言っているわけではない——小品に従事させて偉大な芸術家の才能の価値を損

¹⁹ [HER, III] [14] 芸術愛好家のクロード＝アンリ・ワトレとマリニー侯爵が、ロシュフーコー家の肖像画を制作する際にグルーズよりもアレクサンド・ルロスランをひいきにしたことをディドロが暗示しているのは確実である。

²⁰ ここで「人材」と訳している « sujet » は、「アカデミー・フランセーズ」1762年版の次の語義を参照した: « Sujet, se dit d'Une personne, par rapport à sa capacité & à ses talents. »

²¹ ここでの「芸術」« Les beaux-arts » は「リトレ」において次の分野を含む語であると説明される: 「音楽、絵画、彫刻、建築、雄弁術、詩、舞踊」« la musique, la peinture, la sculpture, l'architecture, l'éloquence et la poé ie avant tout, et, subsidiairement, la danse. »。

1767年のサロン

序文試訳

2026年5月1日

ない、大きな主題をバンボッシュ風²²にまでおとしめる奢侈²³のことは忘れてはいけない。君にこれを理解するために、ラグルネが財政官の閨房に似つかわしく制作した、「真実」、「美德」、「正義」、「宗教」を見てほしい²⁴。こうした要因に、風俗の退廃、蔓延している情事 *galanterie universelle*²⁵への過度な趣味—それは悪徳の像しか支持しないので、ギリシアやローマの歴史から主題を借用して百ものの傑作を描く現代の芸術家を乞食に貶めているだろう²⁶—も加味したまえ。人びとは彼にこう言うだろう。「ああ、美しい作品だ。ただ、陰気だ。激しい炎に自分の手を差し出す人²⁷、焼かれる肉体、滴り落

²² 「バンボッシュ風 *bambochade*」は「リトレ」で«*Peinture représentant des scènes grotesques et champêtres.*»「珍妙で田舎風な光景を描いた絵画」と説明されている。この語はオランダの画家で「バンボッチョ」とも呼ばれた、ピーテル・ファン・ラール（1592-1642）の好んで描いた画風に由来する。

²³ 「奢侈」は18世紀に盛んに論じられたテーマの一つである。『百科全書』項目「奢侈」においても、奢侈と芸術の関係が説明されている。ここで奢侈は「快適な生活をえるために、富や勤労を使用することで」と定義され、社会が共同体の精神を失って無秩序に陥った時に、奢侈は過度になり、有害になると説明される。奢侈が過度になった時、中間身分は財産を増やすために悪徳に手を染めるのもいとわなくなり、高官は退屈から逃れるためだけにすべてのことを移り気に享受するようになり、この状態では「偉大なものや美しいものを作ることも、それらを感じることもできなくなる」（274頁）。一方で秩序のある社会で奢侈が過度に陥らず、正当な枠の中にとどまるとき、芸術は単なる浪費の対象ではなく、「市民の精神を愛国的な感情や、真の徳に近づける」ものになると説明されている（280頁）。サン＝ランベール「奢侈 *Luxe*」河野健一訳、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、1971年、252-287頁。）。

²⁴ [HER,III] [15]ラングドック県の財務係であったマザド・ド・サン＝ブレソソがラグルネの連作、«*Les Quatre États*»を所有していた。

²⁵ 「優雅なもの」と訳した«*galanterie*»について「リトレ」には次の語義がある«*Pièce galante en vers ou en prose.*»。また、絵画における«*galant*»なものの一例として、「リトレ」の次の語義を引用する。「優雅な趣味とは、優美なものや牧歌的恋愛を題材に描くことである。同様の意味で用いられる「優雅な主題」には、例えば寓話から主題をとったものがある。」«*Goût galant, celui qui peint des sujets gracieux, des pastorales. On dit dans le même sens : un sujet galant, par exemple un sujet pris de la Fable.*»

²⁶ [HER,III] [16]巻末の「奢侈に対するペルセウス風の風刺 *la Satire contre le luxe à la manière de Perse*」を見よ。

²⁷[HER,III] [17] ガイウス・ムキウス・スカエウォラのことを指している。彼は囚われた時、自分の手を炎の上に置き、手を焼けるがままにして勇気を示したローマのパトリキである。（リーウィウス『ローマ建国史』鈴木一州訳、岩波書店、2007年、181-182頁にこの情景の描写がある。）この逸話は頻繁にデイドロのペン先に呼び起こされる。「もしタルカンがルクレースをあえて冒瀆しなければ、スカエウォラは自分の手首を燃え盛る炎の上に置かないだろう。」（*CORR*, III, 98）。『クラディウス帝とネロ帝の統治に関する試論 *l'Essai sur les règnes de Claude et de Néron*』では、彼はセネカと共に自問する。「スカエウォラは自分の女主人の胸の上で手を温めているが、自分の腕を炎の上で焼き、煮えたぎる汁を滴らせながら垂らしている時よりも幸せか？」（*DPV*, XXV, 328）。『生理学要綱 *Les Éléments de physiologie*』のオスナブルクの家庭

1767年のサロン

序文試訳

2026年5月1日

ちる血というのは、なんとまあ、おぞましいものだ。誰がそれを眺めたいと思うのかい？」

*しかしながら、そうした人々はそれでもなお美しい自然の模倣 *l'imitation de la belle nature*²⁸について語っている。絶えず美しい自然の模倣について話すこうした人々は、美しい自然が厳然と存在し、それが実在し、我々は望むときにそれを見ることができ、それを模写 *copier* するだけでよいと信じ込んでいる²⁹。もし君が彼らに、それは完全に観念的なもの *un être tout à fait idéal*³⁰であると言うことがあれば、かれらは仰天するか、君をばかにして笑うだろう。おそらく後者の[君を馬鹿にする]芸術家は、前者の芸術家よりも愚かだろう。彼らは同じくらい理解していないのに、知ったかぶりをす

教師の状況が伝えられるが、彼は「スカエヴォラと比べて、魂が肉体に対して力を持つことを証明するために、自分の腕を炎の中に置き、それが失われたと考えた。」(DPV, XVII 479)若い時のルソーは、この小説の英雄について同様の賛辞を送っている。「ある日、食卓でスカエヴォラの冒険を物語ったとき、彼の行為を見せようとして進み出、コンロの上に手を出した私を見て、一座の人はびっくりしたのであった」(ルソー『告白』、小林善彦訳、白水社、1986年、9-10頁)。

このテーマはル・ブラン、ルーベンス、ティエポロら画家たちにもインスピレーションを与えた。

²⁸ 「美しい自然」*« la belle nature »*は、芸術が模倣のモデルとすべきものとして提唱された。『百科全書』項目*« la belle nature »* (ジョンクール執筆)では次のように説明されている：「美しい自然とは芸術によって、効用 *l'usage* と快 *l'agrément* のために美化され完全にされた自然である。[...] [目の前の自然以上の快を求める人々から望みを託された天才の] その努力は必然的に自然の最も美しい部分の選択に至ったに違いないが、それは自然そのものよりも完璧であるが、自然であることをやめることのない *sans cependant cesser d'être naturel*、傑出した全体をそこから作るためであった。これが必然的に芸術の計画がその上に立たなければならない原則であり、あらゆる世代の偉大な芸術家が従ってきたことだ。[...] 彼らは自然を、それ自体であるようには少しも模倣しない。そうではなく、自然がそうであり得るように *elle peut être*、精神でとらえられるように *on peut la concevoir par l'esprit* 模倣する。かくして芸術の模倣の対象はその完全な完成体で表現された美しい自然である [...]。」(ENC, XI,42)。

²⁹ [HER, III] [18] デイドロがここで批判している「美しい自然の模倣」を語る人々は、主にファルコネやダンドレ・バルトンのような画家や彫刻家、『唯一の原理に還元された諸藝術』(1746年)の著者であるパトゥのような美学の理論家たちを指している。デイドロは既にこの著書に対して『百科全書』の項目「美」と『饗啜書簡』において、「美しい自然」の概念を定義せずに「美しい自然の模倣に芸術のあらゆる原理」を限定することを批判している。

³⁰ ここで用いられている *« idéal »* は「フルチエール」の次の語義に従った：「観念の中にしか存在しないもの」*« Qui n'est qu'en idée. »*。青山はこの序文における形容詞 *« idéal »* の多義性について次のように説明している：「それ[理想的モデル]は、そのものとしては、観念としてしか存在していないという点において、存在論的に「観念的な」モデルであり、同時に、絶対的に全く損なわれていず、完璧に最高度に機能が実体構造化されているという点において、価値論的に「理想的な」モデルなのである。」(青山昌夫「デイドロの Salon de 1767 における〈理想的モデル〉論について」、91頁)。

1767年のサロン

序文試訳

2026年5月1日

るからだ³¹。友よ、たとえ君が私を、目の前にいる獲物を全て見境なく追いかける調教の下手な猟犬になぞらえようとも、話を始めた以上、私はその後を追いかけて、最も明哲な我々の芸術家たちの一人との対決に身を投じなくてはならない。私が彼の仕事の技術 *technique* について口を出せば、その皮肉屋の芸術家は頭を縦に振って軽蔑するだろう。結構だ。しかし彼の芸術の理念 *l'idéal de son art* が問題になる時、もし彼が反論すれば、私に仕返しをしっかりと与えることになるだろう³²。

*それでは、私はその芸術家に次のように尋ねよう。「もしあなたが自分の知る中で最も美しい女性をモデルに選んで、細心の注意を払って彼女の顔の魅力を最大限に表現したならば、美というものを表現したと思いますか」と。もしあなたがそうだと答えたら、あなたの一番若い弟子でさえそれを否定し、あなたは似せ絵 *portrait*³³を描いただけだと言うでしょう。さて、顔の似せ絵があるならば、目の似せ絵があり、首の似せ絵、のどの、腹の、足の、手の、足の指の、爪の似せ絵があります。なぜなら、似せ絵とは何らかの個別のものの表現だからです。そして、もし似せ絵に描かれた顔を識別する時と同じように、特定の特徴に基づいてただちに正確に似せ絵に描かれた爪を[誰のものか]見分けることができなければ、それは、もの自体のせいではなく、あなたの勉強不足のせいです。爪の面積が顔よりも小さいからです。それは個々人の爪の特徴が顔よりも軽微で、よりとらえ難いせいなのです。

*—私をだますつもりですか。

*—あなたが自分で自分をだましているのです。あなたはそれを、自分で言っている以上によく知っていますよ。あなたは最も小さい部分の中にまで、普遍概念 *l'idée générale* と個別の事物 *la chose individuelle* の違いを感じていました。というのもあな

³¹[HER,III] [19]ディドロはここで、個人的に語り合った画家たちのことを想定している。ディドロは、数点の展示作品とファルコネの作品の数点が「完全に観念的なもの *tout à fait idéal*」である「観念的なモデル *modèle idéal*」に基づいていると正確に理解していた。『1765年のサロン』の中で彼ははっきりと「ファルコネのイデアール」を強調している(HER, II, p.290)。しかしファルコネが古代を模倣しているわけでも、自然を模倣しているわけでもなく、彼固有の「観念的なモデル」に従って制作しているとディドロが気づいたのは、ファルコネのピエール大帝の騎馬像を見た後のことだった。

³² [HER,III] [21]ディドロがここで話しかけている芸術家は、彼の著作とディドロへの手紙が示すように、確実に「明哲な」ファルコネである。返信においてディドロは技術に関する彫刻家の知識を認めているが、その「芸術の理念」の構想は共有していない。1773年5月2日の書簡においてディドロはこの構想を要約している(CORR, VI, 304 et XII, 251-253)。

³³ « *portrait* »には「リトレ」に次のような語義がある：« *Représentation exacte d'un objet quelconque.* » 序文においてこの語は、現実に存在するものを忠実に描写した芸術作品を否定的に表す語として用いられている。この意味で用いられる« *portrait* »については後述の[HER,III][25]に関する注も参照のこと。

1767年のサロン

序文試訳

2026年5月1日

たは絵筆をとって以来この日まで、髪の毛の厳密な模倣に従っていたと、私に断言しようとはしなかったからです。あなたはその模倣に何かを付け足していた。その模倣から何かを差し引いていた。そうでなければ、あなたは第一の像 *une première image*、つまり真理の写し *copie de la vérité* を作る代わりに、似せ絵または写しの写し——実物ではなく幻影[22]^{*34}——を作っていたでしょう。その時、あなたがいるのは第三列に過ぎなかったでしょう。なぜなら真理とあなたの作品の間には、実物が存在することになるからです³⁵。言い換えると、原型 *le prototype* と、あなたの作品のモデルになった、実在するその幻影 *fantôme* と、曖昧な影である幻影からあなたが作り上げた写しがあることとなります。その場合、あなたの線は真の線、美の線、観念的な線ではなく、何らかの変質させられて、歪められた、似せ絵のような、個別の線だったでしょう。そしてフェイディアス³⁶があなたにこう言ったでしょう。「あなたは美と美しい女性に次ぐ第三列にいるに過ぎない。」^{*37}真理とその像の間には、彼がモデルに選んだ個別の美女がいるのです。

³⁴[*HER, III*][*]*le fantôme et non la chose* (ディドロによる注)

[*HER, III*] [22]プラトン『国家』の引用(598 B)。この一節全体は 596-599 のパラグラフの非常に凝縮された要約であり、ここでソクラテスは、芸術家たちが「現実 *la réalité* の三番目の段階から遠ざかっていることや、真実も知らずに結局のところすべてが幻影でしかないそうした類の作品で成功することの中でくつろいでいること」に気づいていないことがしばしばある、と主張している [日本語訳の引用は『国家』藤沢令夫訳、350-351 頁、岩波書店、1979 年]。

「普遍的な観念」「真理」「原型」という語は、グリムがある注釈で指摘しているように、「形態 *les formes*、すなわち我々の哲学者が『個別の事物』と呼んでいるものはことごとくその第一の型、神の知性の中に存在する真実の発現であった。したがって美の真理、典型、普遍的な観念は自然の中には存在しない。古代のプラトンはそれが神の知性の中に存在すると言い、現代のプラトンはそれが観念的な存在 *un être idéal* であると言う」(*Salons, III, 57*)。

³⁵ 「真実とあなたの作品の間には、現実が存在した」の原文は « *entre la vérité et votre ouvrage, il y aurait eu, la vérité* »。「フルチエール」には、« *vérité* »について次の意味がある :①「常に同じであり、少しも変化しないものの不変性」« *Certitude d'une chose qui est toujours la même, qui ne change point.* »

②「実際にそうであるようにものを認識すること。」« *la connaissance d'une chose telle qu'elle est effectivement.* »この文では前者を①の意味で「真理」、後者を②の意味で「実物」と訳した。

³⁶ フェイディアスはアテナイで生まれた古代ギリシアの彫刻家。活動期は前 460 年から前 430 年ごろ。のちに青銅の「アテナ・プロマコス」「アテナ・レムニア」、黄金と象牙の「アテナ・パルテノス」、オリンピアの「ゼウス座像」など多くのモニュメンタルな神像を制作して、「神々の像の作者」とよばれた。彼の作風は単純、明晰、しかも高邁な精神性を示し、古典前期の「崇高様式」を確立した。

³⁷ [*HER, III*] [*]*Vous n'êtes qu'au 3^e rang, après la belle femme et la beauté.* (ディドロによる注)

[*HER, III*] [23]プラトンの『国家』597 行をディドロが改変した一節。「[悲劇作家] は王と真実の次の三番目にいる。」正確な翻訳ならば、「美」は「真実」に置き換えられる必要がある。

1767年のサロン

序文試訳

2026年5月1日

*しかし、反論する前に熟考して、芸術家は私に言うだろう。

*—もしそれが完全体としても部分としても自然の中に存在しないならば、いったいどこに真実のモデルがいるのでしょうか。それに、もし限りなく小さな部分についても、最善の選択についても、それは「実物ではなく幻影」だと言えるなら。

*—その点には答えるつもりですが、仮に理解させられなくても、あなたが私の言ったことに感じている信ぴょう性が減ることはないでしょう。顕微鏡のような目を用いて行う爪や髪の毛の厳密な模倣が写し絵であるということは真実でしょう。しかしながら、あなたがその目を持っていて、それを絶えず利用していることを私は示すつもりです。

*次のことに合意されるのではありませんか。あらゆる存在には、特に生き物には、生きるために定められた機能 *ses fonctions* と情念 *ses passions* があります。活動や時の経過に伴い、それらの作用は組織全体に変化 *altération* を及ぼしているはずで、その変化はあまりにも明白な時があり、そのために機能の存在が気づかれているということに。次のことに合意されるのではありませんか。その変化がただ組織の全体に及んでいるというだけでなく、バラバラに取り上げられる個々の部分に影響を及ぼしながら、総体を変化させるのが必然的であることに³⁸。次のことに合意されるのではありませんか。全体に固有の変化も、その各部分の変化の結果としての変化も忠実に表現した時、あなたが似せ絵を作っていたことに³⁹。その結果として、あなたが描いたのではないも

³⁸ [HER,III] [24]「歪みのシステム *système de difformités*」の記述の中で説明される、『絵画論』の中心的な考えが繰り返し述べられている。このシステムに基づいて「肖像画の芸術 *l'art du portait*」は成立する。

³⁹[HER,III] [25]プラトンは「*Le portrait*」という表現を一度用いている：「*[…]*comme nous disions tout à l'heure à l'égard du peintre, qu'il fera un portrait du cordonnier si ressemblant, qu'on le prendra pour un cordonnier véritable, quoique lui-même n'ait aucune connoissance de ce métier, & qu'il ménagera si adroitement les couleurs & les attitudes, que les ignorans y seront trompés」(La République, éd. cit., p. 351)

「先ほどわれわれが言っていたように、画家は実際の靴作りと思えるものを創作するけれども、自分が靴を作ることを知っているわけでもないし、また描いて見せる相手の方も、同様に何も知らずに、ただうわべの色と形から見て判断するだけの人たちなのだ。」(『国家』藤沢令夫訳、356頁)。

また、ウィンケルマンは現実を模倣した芸術を指して、「肖像画の芸術 *l'art du portait*」あるいは個別化された芸術といった：「自然の模倣は、単一の素材を対象とするか、あるいはさまざまな個別の観察を集めて一つに統合するか、のどちらかである。前者はよく似た写し、すなわち肖像画の制作であり、オランダ絵画のフォルムや体つきを目指す道である。それに対して後者は、普遍的な美とその理念像に至る道であり、ギリシア人はこの道をとった。」(『ギリシア芸術模倣論』田邊玲子訳、岩波書店、2022年、36頁。) デイドロはウィンケルマンのこの見方を、アーノルド神父の雑誌「*étranger*」において発表された『ギリシャの作品の模倣に関する考察 *les Réflexions sur l'imitation des ouvrages des Grecs*』(janvier 1756, p. 119)で知った。イントロダクションを除いて、それはウィンケルマンが1755年に出版した『絵画と芸術におけるギリ

1767年のサロン

序文試訳

2026年5月1日

の[第一のモデル]と、あなたが描いた、第一のモデルとあなたの写しの間に位置するものがあります。

*—しかし、どこに第一のモデルはあるのでしょうか？

*—どうか少し待ってください。おそらくそこに至るでしょうから。次のことにまだ合意されませんか。生命の内部の柔らかく、最初に発達する部分が、固い部分の形状を決めることに。この作用が組織全体にあまねく及ぶことに。自然が見事に作ったものを直ちに損なう⁴⁰日々、習慣的な機能を考慮することで、これほど複雑な機械[動物の器官の集合体]が形成され、発達し、生長する過程で作用し、反作用する多くの原因の間に均衡——過剰と不足のいずれの欠点も持たないほどに厳密で持続的な均衡——を想像することができるということに。もし以上の考察に心打たれることがないのならば、それはあなたが解剖学や生理学の表面的な知識、自然についての初歩的な知識も持っていないせいだと認めてください。少なくとも次のことに合意してください。ある日私たちの公園を埋め尽くしている多くの頭部の中に、一方の横顔がもう一方の横顔とそっくりな頭部も、唇の片端がもう片方の唇の端とほとんど同じ頭部も、凹面鏡で見た時に、ある箇所がもう一方と同じ頭部も見つけれないことに。あのヴェルネが戯画の作成に取り組んでいる芸術学校の生徒たち^{*41}に「ああ、そのひだは大きくゆったりとして美しいが、そうしたひだを見ることはもうないと思っておきたまえ」と言った時、彼は偉大な画家として、思慮のある人として語っていたことに。

*だから、あなたが厳密に第一のモデルと見なせるような不変の生物は、全体としてもその一部分も存在しないし、存在しえないことに同意してください。そのモデルは純粹に観念的な存在であり、自然のどの個別的な像—その写しはあなたの想像力の中にとどまっていて、あなたが肖像画家でありたいと思う限りそれをもう一度呼び出して、目の前に立たせ、盲目的に写すことができますが一からも直接的には借用されていないこ

シャ芸術模倣論』の別物に見せかけた部分訳であった。全ての内容がフランス語に訳されたのは1786年であった。

⁴⁰ [HER,III] [26]次のように主張したロジェ・ド・ピエールに暗に言及している。「自然は個別の事物において一般的に不完全である。その形成の過程で、自然は [...] 常に完全な作品をつくり上げようとする意図に反する偶発時によって逸脱する。」(*Les Éléments de peinture, dans OEuvres diverses, 1767, t. 3, p. 375*)

⁴¹ [HER,III] [*N.B.ディドロによる注]「芸術学校では、週に一度生徒たちが集まり、そのうちの一人がモデルを務める。同級生たちは彼にポーズをさせ、次に一枚の白い布地で、できる限りそれに良い髷がつくように彼を包む。「まがい物を作る faire la caricature」と呼ばれているのはまさにそのことである。」

1767年のサロン

序文試訳

2026年5月1日

とに同意してください⁴²。あなたが美を作る時に、存在するものからも、存在し得るものからも、何も作りあげていないことに同意してください。似せ絵画家と、天才であるあなたの違いが本質的には、似せ絵画家が自然をあるがままに忠実に表現し、好きで自分を三番目に固定している一方で、真理を、第一のモデルを求めるあなたは、とめどない努力によって第二列に上昇しようとして努めているという点にあると、認めてください。

*—困りましたね。そうしたことは形而上学に過ぎません。

*—なんと愚かな奴だ、君の芸術には形而上学がないのか？ただの似せ絵画家にならないために君が従っている、自然、美しい自然、真理、第一のモデルを目的とするその形而上学は、最も崇高な形而上学ではないのか？何も考えない愚か者が、物を考える思慮深い人々を非難するのは放っておきたまえ。

*—ねえ、そんなに混乱させないでください。私が美しい女性の彫刻をつくりたい時は、たくさんの美しい女性に服を脱がせます。全員が美しい部分と醜い部分を見せてくれます。私はその中から、それぞれが持っている美しい部分を選び取るのです。

*—それでは、君は何を基準に美しいものを見分けているのかい？

*—もちろん、私がたくさん研究してきた古代美術との一致を基準にしてでしょう⁴³？

*—だが、もし古代美術が存在しなければ、君はどのように取り組むのかい？答えられないね。さあ、私の話を聞きたまえ。というのは、古代美術を持たない古代の人々がどうしていたのか、どうやって君が今の君になれたのか、そして君が決してその起源を探ろうともしないで従ってきた、良くも悪くもある因習の理由を説明してみようと思うから。

もし私が君に少し前に言ったことが真実ならば、ある最も美しく、最も完璧な男性または女性のモデルとは、生命のあらゆる機能に申し分なく適しており、その機能のいずれも行使したことがなく、最も完全に発達した年齢に達している男性または女性であるだろう⁴⁴。しかし、自然はどんな場所においても、そのモデルの全体も、一部分も見せ

⁴² [HER,III] [27] ウィンケルマンは「古代人たち」のもとで認めた「理想的な美 beau idéal」を「純粋に観念的な概念 des notions purement idéales」として示している(*Réflexions*, p. 113)。『ギリシア芸術模倣論』の影響を『劇詩論』(1758年)の中にも感じとることのできる(DPV, X, 424-427)。いずれにせよ、デイドロにおいて「観念的モデル」という概念の基礎が1758年から早くも見られたことは注目に値する。

⁴³ [HER,III] [28] 「デッサンのアカデミー的教育」において、アンティノウス像やメディチ家のヴィーナスのような「古代美」は、「美しい自然 les belles antiques」または「理想美 la beauté idéale」の模範的なモデルだと考えられていた。

⁴⁴ [HER,III] [29] 『絵画論』においてそのような存在は「空想の所産 chimère」、すなわち「土くれから急遽

1767年のサロン

序文試訳

2026年5月1日

てくれないものだ！なんとまあ自然は欠陥のある *viciés* 作品しか生み出さないことか！自然のアトリエから出てきた最も完璧なものでさえも、環境、労働、機能、欲求に服従し、さらに歪められていることか！生存し、繁殖するという野生のただ一つの必要性のために、その最も完成されていた産物はますます真実から、第一のモデルから、知的なイメージ *l'image intellectuelle*⁴⁵から遠かるのだ！したがって、その影響に耐えられた完全体も、その一部さえも結果的には存在しないし、決して存在しなかったし、ありえないのだ。

*友よ、君は分かるかい、これが最古の先人たちのしたことだ。長期にわたる観察、積み重ねてきた経験、磨いてきた勘 *tact*、趣味、直観、稀な才能に与えられる靈感の一種、おそらく偶像崇拜者[異教徒、古代ギリシャの芸術家たち]に生まれつきの野心——人間をもとの境遇から引き上げ、神々の性質、つまり虚弱で乏しく、卑俗で悲惨な私たち生命体のいかなる努力とも無縁の性質を刻みこもうとすること——によって、彼らは大きな変化、最も大袈裟な歪み、大きな瑕疵を感じることから始めたのだった⁴⁶。そして生物の身体全般、またはその主要な部分のいくつかだけを念入りに修正するという最初の一步がある。時間をかけて、ゆっくりとした慎重な歩調で、長い間骨の折れる手探

作り出され、未だ何もしたことがないような二十五歳の男（『絵画について』、14頁。）と呼ばれていた。『1765年のサロン』では、アンティノウスは「生命のどんな機能もそのプロポーションを変えていない」存在の同様の例として引き合いに出されている。

⁴⁵大橋は「知的イメージ *l'image intellectuelle*」という語について、「観念的モデル」とは、「解剖学」や「生理学」という科学的な視点からの分析に基づいて対象を「作用や反作用、発展や成長といった様々な因果関係が交錯した個体として」捉え、「事物を関係性の総体として抽象化することによって形成」されるものであり、この「抽象化された諸関係の総体としての観念的モデルは知解可能な構造物としても見なされるものであるがゆえに、「知的イメージ *l'image intellectuelle*」とも言い換えられる」と述べている。（『デイドロの唯物論：群れと変容の哲学』大橋完太郎、法政大学、2011年、212頁）。

⁴⁶ [HER, III] [30] ウィンケルマンは「理想美」を「物体を越えて、観念の精神的な領域まで登りたいという本質的な欲求」の結果として考えている（*Histoire de l'art chez les Anciens*, trad. G. Sellius et J.-B.-R. Robinet, 1766, I, p. 264; HER, II, p. 9-10 も見よ）。ミケランジェロの暗中模索はソフィー・ヴォラン嬢への1762年9月2日の書簡（CORR, IV, 125）、『絵画論』において言及されている。（「最大の抵抗力を持つ曲線が、ドームにおいて、円天井において、なぜ、優美さと美しさの曲線ともなるのか。また、ミケランジェロはどうしてこの抵抗が最大となる曲線にたどり着いたのか。[...] 学校にいたころ、わんぱく坊主だったミケランジェロは、仲間たちと遊んでいた。とっくみあいをし、肩で押し合いをしているうち、やがて、身体をどれ位傾ければ相手に対して最も強く立ち向かえるかを、感じ取ったのだ。また、その人生において、何度も何度も、ぐらついているものを支え、最もよい支柱の角度を求める立場になったことがあるはずだ。それに、本を何冊も重ねて、それがどれもはみ出して、放っておけば山がくずれてしまうので、バランスをとるようにしなければならない、ということもあった。こうしてかれは、ローマのサン・ピエトロのドームを、最大の抵抗力をもつ曲線に基づいて作るすべを、学んでいたのだ、と。」（『絵画について』、167頁）

1767年のサロン

序文試訳

2026年5月1日

りを続け、無数の絶え間ない観察——記憶は消えてもその効果は残る——を通して得られる類推についての秘められたかすかな観念によって、改善はより小さな箇所にと及ぶ。そこからもっと小さな箇所に、そしてさらに小さな箇所である爪、瞼、まつげ、髪の毛に改善は及び、絶えず驚異的な用心深さで、欠陥のある自然の持つ変形や歪み——誕生時か、または置かれた環境の必然性によって生じた——を消し、似せ絵、誤った線 *la ligne fausse* から止まることなく遠ざかり、美の観念的な真のモデル *le vrai modèle idéal de la beauté*、真実の線 *la ligne vraie* へと上昇する。

*真の線、美の観念的モデル *ligne vraie, modèle idéal de beauté* というのはアガジアス⁴⁷、プッサン⁴⁸、ピュージェ⁴⁹、ピガール⁵⁰、ファルコネの頭の中以外のどこにも存在しない⁵¹。美の観念的モデル、真の線とは、凡庸な芸術家であれば、多少なりともそれに近いとはいえ誤った概念を、ただ古代の芸術や先述の芸術家たちの作品から得るものである。美の観念的モデル、真の線というのはあの偉大な芸術家たちが、自身が認識しているのと同程度の厳密さをもって生徒たちに与えることができないものである。

*美の観念的モデル、真の線というのは偉大な芸術家たちがその上をやすやすと飛び

⁴⁷ アガジアスは前一世紀ごろのギリシアの彫刻家。小アジアのエフェソスで、おそらく彼以前の時代の名作の模刻者として活躍したと思われる。十七世紀にアンツィオ（ローマの南の都市）で発見され、パリのルーブル美術館に所蔵された『ボルゲーゼの剣闘士』の作者。この作品は、ブロンズの原作から型を取って、大理石に自身の創意を付け加えながら刻んだと思われる。この像は上方の敵に向かって楯を振り上げる、剣で武装した戦闘者を表している。

⁴⁸ プッサン(1594-1665)はフランスの画家。1612年頃パリに出てマニエリスムの画家たちに師事。24年ローマにおもむき、以降40-42年にルイ13世の宮廷画家としてパリに戻ったほかは、生涯ローマで活動。神話や風景画など古典世界の表現に向かい、正確な形態と秩序ある構図に基づく静謐な作風を展開して、フランス古典主義者の確立者として仰がれた。

⁴⁹ ピュージェ(1620-1694)はフランスの彫刻家、画家、建築家。フランスのバロック期の最も個性的な彫刻家として知られた。

⁵⁰ ピガール(1714-1785)はフランスの彫刻家。古典的な題材や構図にロココ趣味を取り入れたベルニーニ的な作風で知られる。

⁵¹ [HER,III] [31] ウィンケルマンの次の言葉を参照のこと：「[古代ギリシア人たちの] 美は、自然の産物を上回ったはずである。それらの原型は観念的な自然の中、つまり、彼ら自身の構想の中にある」(Réflexions, o.c., p. 112-113)。ピュージェ、ピガールとファルコネという彫刻家たちを選ぶことで、デイドロはウィンケルマンの言うところの「理想美」と異なり、自分の「観念的/理想的モデル」は古典古代の伝統に対して度々批判的な芸術家の個人的な姿勢を排除しないことを示した。バリエーション (G&) においてデイドロのこの見解は、ウィンケルマンの見解に従った古代ギリシアの芸術家たちのみの例示によって説明されている。グリムがデイドロの美学の古典古代の特徴を強調し、ウィンケルマンの美学との類似性を際立たせるために、こうした修正を導入した可能性がある。

1767年のサロン

序文試訳

2026年5月1日

越えて、空想の存在である、スフィンクス、ケンタウロス、ファヌス⁵²といった、あらゆる自然物の組み合わせられた存在を描くことができるものである。そして戯画 *le charge*、怪物、珍妙なもの、生命の多様な似せ絵を描く時には、その作品が必要とする虚構の程度と生み出さなければならない効果によって、その下へ降りていくことのできるものである。したがってどこまで美の観念的モデル、真実の線に近づくべきか、またどこまで離れるべきかを求めるのは、ほとんど意味のない問いなのである。

*美の観念的モデルと真の線は継承されるものではなく、一時の間、ある民族、ある世紀、ある派の精神と性質、作品に対する趣味を形成する天才とともに、ほとんど跡形もなく消えさる。美の観念的モデルと真実の線は、天才が自分の生まれついた気候、政体、法、情勢に応じて、その最も正確な概念を持つものである⁵³。美の観念的モデルと真の線は損なわれ、消え去り、野生状態が戻ってこない限りはおそらく、ある国民のもとで再び完全に見つけられることのないものだ。というのも、その野生状態においてしか、人は自分の無知を確信して緩慢な暗中模索に身を投じる決意ができないからだ。そうでない人々は、まさしくいわば賢者に生まれついたために、無能なままなのだ。先人に盲従する愚か者同然の模倣者たちは、自然を完成の途上にあるものとしてではなく、完成されたものとして学ぶ。彼らは観念的モデルや真の線に近づくためではなく、それを所有していた人々の写しにもっと近づくために自然を研究するのである。プッサンは彼らの中で最も優れた芸術家について、「彼は現代の芸術家と比較すると驚[才人]であるが、古代の芸術家と比較するとロバだ」と言った⁵⁴。古代美術の忠実な模倣者は絶えず現象の上に目を注いできたが、彼らのうちで誰もその理由を知らない。彼らは最初のうちは自分の手本の少し下にいるのだが、だんだんそこから遠ざかっていき、似せ絵画家、模倣画家の第四列から、百列目まで失墜する。

*「では私たち芸術家にとって、古代の芸術家と同等になることは決してありえないというのか」と君は言うだろう。私は少なくとも、現代の芸術家たちの手順に従うので

⁵² スフィンクスはギリシア神話における女の頭・胸、鳥の翼、ライオンの胴を持つ怪物。ケンタウロスは上半身が人間、下半身は馬の形をした怪物であり、ヒッポグリフは鷲の頭部と翼を持ち、馬の胴体を持つ。ファウヌスは半人半羊の神である。こうした異種の部分が組み合わせられた想像上の存在が「自然物の組み合わせられた存在 *les nature mêlées*」と呼ばれている。

⁵³ [HER,III] [32] ウィンケルマンの『古代美術史』の序文に言及している。ディドロは『1765年のサロン』(HER, II, p.278) でさらに詳しく検討している。

⁵⁴ [HER,III] [33] この引用は、1762年にディドロが訳書で知ったウェブの著作や、ウェブが借用したロジェ・ド・ピールの『絵画綱要 *les Éléments de peinture*』に見られる。ウェブは、プッサンがラファエルを意識していたことを指摘した。ウェブとド・ピールは「天使 *un ange*」と表現したが(バリエーションも同様)、ディドロは「鷲 *une aigle*」と書いた。

1767年のサロン

序文試訳

2026年5月1日

あればそうだと思う。古代人の作った写しに従ってしか自然を学ばず、自然を探さず、自然を美しいと見なさないのであれば——どれほどその写しが崇高であり、彼らが自然から得た像が忠実であろうとも——古代美術に従って自然を修正すること⁵⁵、それは先人を持たなかった古代人たちの道を逆にたどることになる。それはつねに写しに従って製作をすることである。それから、友よ、原始の秘儀を持つ一派に属していて、国家の精神を共有し、情熱に動かされ、制作する人々の物の見方、手順、方法になじんでいる状態と、ただ作られたものを見ている状態の間にどんな違いもないと思うかね？パリで「剣闘士像」を前にした時のピガールとファルコネと、アテネでアガジアスを前にした時のピガールとファルコネの間にどんな違いもないだろうと思うかね⁵⁶？

*友よ、昔話に、古代の人々が「規則 règle」⁵⁷と呼び、私が観念的モデルあるいは真の線と呼んでいる、現実または想像上のあの彫像を作るために、彼らがかまなく自然を歩き回り、無数の個体の中から最も美しい部分を借用し、全身をつくり上げたというのがある。彼らはどうやってそれらの部分の美を識別できたのだろうか？とりわけ、我々がほとんど目にする事のない、例えば腹や腰の高い所、腿や腕の関節のように、ごくわずかな芸術家だけが「やや余分に le poco più」とか「やや少なく le poco meno」と感じるような、大衆の意見からは——それは芸術家が生まれた時には確立されていて、彼の判断を決めているものであるが——美しいと評価されていない部分に関しては「どうやって美を認識したのか」？ある形態の美とその歪みの間には髪の毛ほどの差しかないの

⁵⁵ [HER,III] [34] *les Réflexions* においてウインケルマンが提示している最大の主張を暗に批判している。
(「思うに、これらの〔ギリシアの彫像〕の像の模倣が、速やかに賢明になるすべを教えるだろう。なぜなら模倣によって、一つには自然全体に散乱しているものの精髓がわかるため、もう一つには、もっとも美しい自然の肉体が、大胆かつ賢明にみずからを超えて、いかなる高みにまで至りうるかがわかるためである。人間的であると同時に神的な美の極限を目にすることで、模倣は、的確に思考し構想することを教えるだろう。[…]芸術家がこのような基盤に立って、手と感官とをギリシアの美の規則によって導かせるならば、自然の肉体の模倣に到達する確実な道へと連れゆかれる。[…] 芸術家は、今日の自然の肉体に見出したあれこればらばらの美を、完全なる美と結びつけるすべを身につける。そうしてつねに彼の念頭に置かれている諸々の崇高なるフォルムの助けをえて、彼自身が一つの規則となるだろう。)(『ギリシア芸術模倣論』、35頁))

⁵⁶ [HER,III] [35] 「アガジアスの剣闘士」とは「ボルゲーゼの剣闘士 Le Gladiateur combattant de la Villa Borghèse」という彫刻作品を指す。

⁵⁷ [HER,III] [36] 「規則 règle」という語はポリュクレイトスのブロンズ像「ドリュフォロス」を指している。この像は「カノン(規範)」つまり「規則」に一致しており、その全身像と同じタイトルで彫刻家が執筆した『カノン』で定義された、理想的なプロポーションを具現化させたものだと考えられていた。その彫像は1797年に発見され、ナポリの考古学美術館にある。デイドロは『百科全書』のRÈGLE, REGLEMENTの項目からこうした情報を得た(ENC, XIV, 23-24)。

1767年のサロン

序文試訳

2026年5月1日

に、あの勘を彼らはどうやって得たのかね？最も美しい諸部分を探し求めて全身を作り上げる前に、あの勘を獲得している必要があるのだが。それこそが問題ではないか⁵⁸？さらに、彼らがそうした形態に出くわした時、いったいどんな不可解な方法でそれらを組み合わせたのだろうか？いったい何が、そうした形態がそれに合うように短縮されたに違いない、真の縮尺を彼らに示唆したのだろうか？こうした矛盾をはらむ説を提示することは、そうした芸術家たちが最初の美しい作品を作る前から、美についての最も深い知識を持っていて、彼の真の観念的モデル *son vrai modèle idéal*、正確な線 *la ligne de foi* に到達していたと主張するに等しいのではないか？

*したがって、私は明言しておく。このような進め方は不可能で、ばかげていると。もし彼らの想像力の中に観念的モデル、真の線があれば、彼らは完全に満足できるどんな部分も見つけられなかっただろうと。彼らが盲目的に写していたならば、彼らはその似せ画家でしかなかっただろうと。部分でも、組み合わせでもなく、総体としての最初の第一のモデルへと上昇していくのは、無数の小さな個別の似せ絵のおかげではないと。彼らが辿ってきたのはそれと別の道であり、私が規定したばかりの道が、人間の精神があらゆる探求の際に行く道であると。

*ひどく損なわれたある自然物が彼らに修正の着想を吹き込んだことや、長い間彼らとその軽微な悪を感じる状態にはなかったため、自然物を完全なもののみなしていたことは否定しない。滅多にいない強烈な天才が、群衆と共に手探りしていた第三列から、突然第二列へ駆けだしていくまでは。しかし、天才は遅れてやってくるものであり、その時代と国家全体の作品であるものを、彼一人で作り上げることはできなかったと明言しておく。全体であれ一部分であれ、現存する最も美しい自然物の似せ画家のいる第三列の間にこそ、佳作 *du bien* と秀作 *du mieux*、傑作 *de l'excellent* の間の——とらえ難いほどごくわずかだが、表現すれば成功と称賛を伴う——あらゆる差異をなす、すべての方法が秘められていると明言する。この序列より上位のものは空想の産物であり、

⁵⁸ [HER,III] [37]『古代美術史』において、ウインケルマンは「理想美の形成」に関する自身の見解としてこの方法に言及している。（「しかし、自然の創造した最も美しい肉体といえども、欠点の何一つないものはまずなく、その個々の部分については、より完全な形が他の肉体に見出される、あるいは予想されるものである。このことを経験から学んだ賢明な美術家は、一つの幹に外からのすぐれた枝を接ぎ木する熟練の庭師と同じことをする。彼らの美の理念は、古代や近代の詩人がときおり、そして今日のほとんどの美術家がそうするように、個々の美を個性的なものに限るのではなく、蜂が多くの花から蜜を集めるように、多くの美しい肉体からの美しい部分を一つに集めたものであった。すなわち彼らは、自分たちの作品を、私たちの精神を真に美しいものから引き離すあらゆる個人的な好みから浄化したのである。」（『古代美術史』中山典夫訳、中央公論社、2001年、128頁）。

1767年のサロン

序文試訳

2026年5月1日

この序列の下方にあるものはすべて貧弱で、粗悪であり、悪であると明言する。私が打ち立てたばかりの概念を参照することもなく、人々は誇張、貧しい自然、卑俗な自然に関する言葉を、いつまでもその正確な意味を知らずに使い続けるだろうと明言する⁵⁹。

*どの時代にも、どの国家においても芸術 les arts⁶⁰を古代ギリシア人たちの完成度に到達させることができていない、主な理由を説明しよう。古代ギリシアは、人々があの手探りを自らに課した、これまでで唯一の土地だからだ。古代人たちが残してくれたモデルのせいで、私たちは彼らと異なり、持続的に、ゆっくりとそうしたモデルの持つ美に到達することは決してできなかつた。私たちは多少なりとも従順に、古代人の模倣者、似せ画家に自分たちを変えてしまったのであり、これまで借り物として、ぼんやりとした曖昧な形でしか観念的モデル、真の線を持つことができなかった。もしこうしたモデルが消滅していたならば、私たちは歪み、損なわれ、不完全な自然物に従って這うように進まざるをえなくなり、古代人のように独自の第一のモデル、真の線に到達したことだろう。そのモデルは、私たちが持つモデルの現状よりも、またそれが潜在的になりうるものよりも、もっと私たち独自のものであるだろう。はっきり言わせてもらおうと、古代人たちの傑作とは、過去の芸術家たちの崇高さを永遠に証拠づけ、また来る芸術家たちの凡庸さを未来永劫決定づけるためになされたように思われるのだ。私はそれに憤っている⁶¹。しかし、自然の不可侵の法は実行される定めにある。自然が一足とびに何かを生み出すことはない⁶²。それは、宇宙に関してと同様に、芸術においても真実であ

⁵⁹ [HER,III] [38]先行する「サロン」の中で、特に「1765年のサロン」でディドロは芸術家による現実の解釈を指して「誇張 exagération」を用いている。対して、「貧弱な pauvre」「粗悪な mesquin」は現実を再生産する芸術のことを指す(HER, II p. 92 et p. 279)。

⁶⁰ ここでの「芸術」« arts »は「リトレ」で次のように説明される広い分野を指す語義を参照した：「詩学と学芸、工芸のこと。学芸 les arts libéraux は知性と精神の管轄にある。工芸 arts mécaniques はとりわけ手による作業を必要とするものである。」« Au pluriel et absolument, la poésie et tous les arts libéraux et mécaniques. Les arts libéraux, ceux qui sont du ressort de l'intelligence, de l'esprit. Arts mécaniques, ceux qui exigent surtout le travail de la main. »既出の« beaux-arts »(注21)と比較してより広義の分野を指す意図で用いられていると思われる。

⁶¹ [HER,III] [39]この考えは、ウィンケルマンの全著作の軸をなしている。「ギリシア人の美術は、他の民族にはないこのような利点を有していたのであり、このようなギリシアの地なればこそ、美術の種は芽生え、その素晴らしい果実を捻らすことができたのであった。」(『古代美術史』、115頁。)

⁶²[HER,III] [40]『百科全書』の項目「(法の)連続性 CONTINUITÉ (loi de)」において次のように説明されるライプニッツ的命題：「ライプニッツ氏による原則は、我々に次のことを教えてくれる：「自然界では何事も飛躍して生じることはなく、そのある状態から他の状態へと移行する際は、必ずその二つの間に想像されうるあらゆる異なった状態を通過する。」(IV, II6a)ライプニッツのもう一つの主要な命題である「識別不可能なもの indiscernables」は、「ヴェルネ散歩」において言及されている(HER, III, p.221)。

1767年のサロン

序文試訳

2026年5月1日

る。私が口をつぐんで、以上のことから君がどんな結論を下そうとも、一つの国民の下で芸術 les beaux-arts が何世紀もの間輝かしい時代を享受することが不可能なのは、あらゆる時代の、あらゆる国民の経験によって確証されているのだ。この原則は、弁論にも、詩にも、そしておそらく言語にも等しく適応される。

あの高名なガリックは、シャトリュクス騎士にこう言った⁶³：

*—自然がどれほどあなたを感性豊かな人物に作り上げようとも、自分自身、あるいは知られている中で最も完璧な実在する自然物に基づいて演じる限り、あなたは凡庸な役者にしかなれないでしょう。

*—凡庸とは！なぜですか？

*—というのは、あなたや私、観客が想像しうる、ある状況においてあなた方とは全く異なる方法で感動する理想的な人がいるからです。この想像上の存在をモデルにしなければなりません。そのモデルを強く思い描けば思い描くほど、あなたはますます偉大で、稀に見る、驚異的で、崇高な役者になれるでしょう。

*—ではあなたは、あなた自身として演じてはいないということですか？

*—そうしないように気を付けています。騎士どの、私は自分自身としても、私が正確に知っている身のまわりの人たちとしても演じていません。私が内蔵を引き裂く時、人のものとは思えない叫び声を上げる時、それは私の内臓ではなく、私の叫び声ではありません。それは私が思い描いた、存在しない別の人物の内臓であり、叫び声なのです。

*ところで友よ、ガリックの教えはあらゆる類の詩人にあてはまる⁶⁴。彼の熟考され、

⁶³ [HER,III] [41]シャトリュクス騎士とは、フランソワ・ジャン、シャトリュクス侯爵のこと。1734年に生まれ、士官、哲学者、才人でありサロンの喜劇作家であった。1772年に『公共の幸福 La Félicité publique』を出版した。ディドロの書簡でしばしば彼の名前が挙げられている(CORR, VII, 160; VIII, 102-103; XI, 214-215)。ディドロは『メロドラマに関する書簡 Lettre sur le mélodrame』を彼に宛てている(A.T, VIII, 507-510·DPV XX)。

⁶⁴ [HER,III] [42]ディヴィット・ガリックは18世紀イギリスの俳優。ディドロは1764年から65年の冬に、パリでギャリックと知り合った(CORR, V, 102, 127 et 131)。この対話は異なる形で『俳優に関する逆説』(1773年執筆)にも登場する。「英吉利のロシウス、高名のゲーリックよ、僕は君を証人に採ろう。[...]君は僕に次のように言わなかったか——強く感じて、若し君の演ずる情念或は性格が何にもせよ、君の思惟によって、己れをそれに合一させようと希っているホーマー的な幻の偉大さにまで自分を高めえないならば、君の行為はか弱いものであろうと。僕が君に、それでは君は君に依って演ずるのではないと反対した時、君は何と返答したか告白したまえ。君はそうした告白をしないように用心していると、己れならぬ想像の存在を絶えず芝居で示すが故にのみ君は舞台であるように驚くべきものに見えるのだと告白しなかったかね？」(A.T, VIII, 396[日本語訳はディドロ『逆説俳優について』小場瀬卓三訳、白水社、1941年、108頁。なお、引用の際に旧漢字を新漢字に変更した])。この俳優の無感動 l'insensibilité du comédien は

1767年のサロン

序文試訳

2026年5月1日

深められた言葉には、プラトンの「自然に次ぐもの *le secundus a natura*」と「アイデアから生じる第三番目のもの *le tertius ab idea*」、私がこれまでに述べたすべてのことの萌芽とその証明がある⁶⁵。モデル、偉大なモデルは、凡庸な人々にとってはかくも有益であるが、才能のある人々を大いに損なっている⁶⁶。

*この脱線が真実であるにせよ誤りであるにせよ、君以外のほとんどの人はこれにふさわしい注意を少しも払おうともしないだろう。というのも彼らは作られた国家と自然にできた国家の違いをほとんど理解できないだろうからだ。その脱線を経て、サロン、我々の画家が今年展示した様々な作品に話を移そう。私が枯渇していること、というよりはむしろ、これまでのサロンのせいで私が疲弊していることは君に告げた。しかし、君が逸脱、視点、原理、思慮の面で見失うものを、正確な記述と公正な判断によって君に与えられるよう努めるつもりだ。

*さあ、この神聖な場所へ入ろう。眺めよう、長い間眺めよう。感じ、判断しよう。友よ、常緑のヒイラギの店主よ⁶⁷、私は自分の奔放な性格にまかせて黙ったり、語ったりしなければならないので、君の得意客には黙読すると厳粛に誓わせてほしい⁶⁸。私は誰も悲しませたくないし、私の方も悲しみたくはない。大勢いる私の敵に、余計な群れを加えたくない。芸術家は容易に怒り出す——詩人という怒りやすい種族 *genus irritabile vatum*⁶⁹——、と伝えてほしい。癩癩を起すと、彼らはスズメバチより凶暴で危険だと伝えてほしい。私はスズメバチの群れにさらされたくない伝えてほしい。彼らの大部分の友情と信頼を失うだろうと伝えてほしい。こうした記事のせいで、私が意地悪で、不誠実で、悪意に満ちていて恩知らずに見えるだろうと伝えてほしい。私の文章は、最も

ついで、『ダランベールの夢』(DPV, XVII, 178, n. 251)と『俳優に関する逆説』(A.T., VIII, 373 et 391; DPV, XX)で言及される。

⁶⁵ [HER, III] [43] 『国家』 597 B, 597 E, 599 D, 602 C の自由な言い換え。

⁶⁶ [HER, III] [44] 『[HER, III] [44] 『絵画論断章』を参照のこと：「規則は芸術を慣習的なものにしてきた。だが、私は規則の有害性が有益性を上回っているかどうか分からない。我々自身に尋ねてみよう。規則は一般人には役立つが、天才を損なったのである。」

⁶⁷ この呼称はグリムを暗示している。

[HER, II] [21] グリムはこの呼称について、次のように述べている：「誠実な校正者である私は心づけとして、下部の半円の中に「常緑のヒイラギ」という表記があり、一番下に「*Semper frondescit*」という語が曲線状に引用された、ヒイラギを表した看板を哲学者から受け取った」。このラテン語のフレーズは「常に校正している *il fait toujours des feuilles*」という意味である。

⁶⁸ [HER, III] [46] 意味を宙づりにするために、文を中断する修辞技法。ここで言われているのは、『文芸通信』の内容を秘密にすること。

⁶⁹ [HER, III] [47] ホラティウス、『書簡詩』 II, ii, v. 10.2。

1767年のサロン

序文試訳

2026年5月1日

下手な描き方と同様に国民的な偏見も、芸術家たちの過ちと同様に巨匠たちの悪も、アカデミーの奇習と同様に社会の奇矯も批判するので、私よりも援助されている百人もの人を破滅させる原因になると伝えてほしい。もし友情から君のために行う些細な仕事が私にとって何らかの大きな悲しみのもとになることがあれば、君は決して立ち直れないだろうと伝えてほしい。あらゆる不都合をわきにのけて、同意した誓いに忠実でいなければならないと伝えてほしい。ナッサウ・ザールブルクの公妃に対して、私の真摯な恭順の念を述べてほしい⁷⁰。そして彼女を楽しませるような文書をずっと送り届けてほしい。友よ、次号で我々はミシェル・ヴァンローを手加減することなく批評しよう⁷¹。

怨恨も党派心もなく、述べてみたい。私にはそういった感情を抱く動機は、全くないのだから。

タキトゥス⁷²。

以下が私の批評と称賛である。私は自分の感覚に従って称賛と批判を行うが、それは規範となるようなものではない。神が私たちに求めるのは、私たち自身への誠実さだけである。芸術家たちもそれ以上に要求するつもりはないだろう。人々は「これは美しい」とか、「これは悪い」とすぐに批評してきた。しかし喜びや嫌悪の理由は度々時間が経ってから分かることがある。ただ私はそれが分かるまで待ってられないあの悪魔のような人間に強制されている。その人が改心するように、神に祈ってくれたまえ。それからサロンの入り口の前で頭を下げて、私が持ち込むつもりの分別のない判断について、謝罪しておいてくれたまえ。

⁷⁰ [HER,III] [48]この時、グリムはおそらく、旧称ソフィー・フォン・エルバッハ Sophie von Erbach、ナッサウ・ザールブルク Nassau-Sarrebruck 公妃を訪問していた。デイドロはソフィー・ヴォラン嬢にあてた1765年7月25日の手紙で、公妃とパリで出会ったことを話題にしている(CORR, V, 63)。『*Epîtres à son Altesse Sérénissime Madame la Princesse de Nassau Sarrebruck* (DPV, X, 180-189)も参照のこと。

⁷¹ ここで「手厳しく批判する」と訳している「épousseter」は、「リトレ」の語義を参照した：「手加減せずに批評すること」« Critiquer sans ménagement. La première fois, mon ami, nos épousseterons Michel Vanloo, Diderot, *Salon de 1767*, Œuvres, t. XIV, p.30, dans POUGENS. »プージャンス (Marie-Charles-Joseph POUGENS) の作成した引用集をリトレは辞書の制作において大いに参照した。

⁷² 日本語訳はタキトゥス『年代記』国原吉之助訳、1981年、13-14頁から引用した。

[HER,III] [49]『年代記』の冒頭にある、タキトゥスの主張の宣言 (i,1)。彼は初期の皇帝たちの支配について「彼らを受す理由も憎む理由も持たないので、愛情も憎しみも持たずに」語る (*Les Annales de Tacite*, trad. Perrot d' Ablancourt, Paris, 1643, p. 2-3)。デイドロは後の箇所でもこの引用を繰り返している。