

【審査論文】

絵のなかを歩くディドロ：「サロン評」の風景画記述と「歩行」のテーマ系

小澤京子

Promenades in the Landscape Paintings: Narration and Description in Diderot's *Salons*

OZAWA Kyoko

要旨

フランス啓蒙主義時代の哲学者ドゥニ・ディドロは、その絵画批評のなかでたびたび、「絵画のなかに入り込み、歩き回る、あるいは旅をするという体裁で描写する」ことを行なっている。それは、読者の想像力と趣味 (goût) を通して、情景を再構成せしめるための修辞法であった。本論文では、ディドロによる「サロン評」のうち、とりわけ風景画の記述における「絵の中に入り込み」、「絵の中を歩く」描写に着目し、分析と考察を行う。これを、18世紀のテキストと絵画経験における「散歩」や「歩行」というテーマ系の中に位置づけることが、ここでの目的である。

まず、ディドロ「サロン評」の風景画記述の総体を踏まえて、特徴的と思われる部分を抽出する。次に、「歩行」をめぐる同時代の特徴的なテキストとの比較を行う。エクフラシス（視覚芸術の言葉による描写）という修辞学的伝統をはみ出して、「テキスト内空間の想像的な歩行」を行うディドロの絵画批評がその特徴的な一例をなすような、18世紀の思想的基盤を明らかにするのが、本論文の目的にして意義である。

キーワード：ディドロ / Denis Diderot、サロン評 / Diderot's *Salons*、イメージとテキスト / Image and Text、風景 (画) / Landscape (paintings)、散歩 / Promenade

はじめに

「旅」と「散歩¹」は、18世紀のテキストとイメージにおける、主要なテーマ系である。前者には、ルネサンス期より続く「航海記」の系譜や、やはり18世紀に隆盛したグランド・ツアーの記録など、現実に行われた旅行の見聞に基づくものとともに、架空の理想郷「ユートピア」への旅行記（あるいはその伝聞）という体裁で、政治批判や社会改革構想を記述したものも数多く登場する²。また、テキストとともに豊富な挿画により読者を想像上の旅へと誘う「ピトレスクな旅 (voyage pittoresque)」の系譜も、この世紀後半に生まれる³。多くの場合、旅には目的地、および目的があり、そして家郷へと帰還することが前提となる（旅からの帰還後に回想として語られることも多い）。対照的に、後者の「散歩」のディスクールは、ことこの時代に限っていえば、ロクス・アモエヌス（悦楽郷）めいた田園風景や庭園のなかを散策し、風景で目を悦ばせたり思索を深めたりするものである⁴。旅と散歩とは異なる営為であるが、しかしともに「身体の移動」や「歩行」をその要素としており、ある種の叙述の形式と相性がよい。

本論文の着想経緯と巨視的な次元からの問い、そして目的は以下の通りである。筆者は今まで、フラン

ス革命期の建築家ルドゥーの建築構想（「一人の旅行者」による見聞録の体裁を採った建築書『芸術、慣習、法制との関係の下に考察された建築』（1804年刊行、以下『建築論』と略称）や、同時代の文筆家であり、ルドゥーの陰画ともいべきサドによる「旅のディスクール」と建築的空間へのこだわり、それらの比較項としての啓蒙主義時代の「ユートピア旅行記」のテキストを分析してきた⁵。そこから、18世紀フランス（つまり啓蒙主義と革命の世紀）のテキストにおける「旅・移動・歩行のディスクール」という主題が浮上した。つまり、18世紀の特徴である「旅行（記）」や「散歩」というテーマ系、さらには「歩行しながらの語りによって生起するテキスト内の空間」という性質を、テーマ主義的な方法によって考察する必要を感ずるようになった。本論文では、これまでの自身の研究では不十分にしか参照できなかったディドロの風景画論（サロン評や『絵画論』における）に焦点を合わせ、「歩行の記述（narration）や歩行に伴う情景描写（description）によって、風景のイメージが拓かれてゆく」という要素に着目し、分析を行う。

1. 絵画のなかを歩くディドロ

1.1. ディドロと「散歩」

18世紀の啓蒙思想家と散歩といえば、まず挙がるのは「孤独な散歩者」ルソーであろうが、ディドロもまた、「散歩」というテーマを繰り返し著作に登場させてきた。タイトルにも『懐疑主義者の散歩（*La Promenade du septique*）』（1747年）⁶と掲げられた論考では、本文を構成する3つの章が、それぞれ小径（allées）と名付けられている（「いぼらの小径」、「マロニエの小径」、「花々の小径」）。つまり、このテキストそのものが、3通りの散歩道によって構成されているのだ。散策のためのこれらの小径が、この書では思索と哲学的対話の舞台となる。

その約四半世紀後に書かれた『ラモアの甥』（1761-74年執筆、死後出版）もまた、語り手による散歩の習慣の宣言から始まる。

好天だろうと悪天だろうと、夕方の5時頃にパレ＝ロワイヤルに散歩に行くのが私の習慣である。いつも一人で、アルジャンソン通りのベンチに腰掛け、夢想到に耽っている者を見掛けたら、それは私だ。政治について、恋愛について、趣味について、あるいは哲学について、私は自分自身と対話を交わす。私の精神をその放縦さ（libertinage）に任せる。⁷

ミシェル・ドゥロンはここに、「哲学的実践としての近代的な散歩の確立⁸」を見てとる。「思考の自由は、彼にとって、歩くことと同じもの⁹」だというのである。ここで、当時（革命前）のパレ＝ロワイヤルが「循環」や「多孔質」といった性質を帯びた回廊空間であり、さまざまな商店やカフェが入居し、娼婦たちや革命主義者たちのたむろする場所であったことも想起しておきたい。そこには、閉鎖空間から開放空間への移行があり、規矩からの逸脱と自由な彷徨が可能になる。

ディドロの風景画論、とりわけ「ヴェルネ散歩」を含む『1767年のサロン』における歩行というテーマについては、次の第2節で詳述することとして、ここでは彼の晩年の著作でもまた、「思索」と「散歩」が結びついていることを指摘しておきたい。『哲学者セネカの人生についての試論』（初版1778年刊行）で、ディドロは自身のテキストを「散歩」に類似するものとみなしている。

私の書くものは私の散歩に似ている——私は素晴らしい眺望／観点（point de vue）に出会えたのだろうか？ 私は立ち止まり、それを楽しむ。場の景色の豊饒さや不毛さにより、急ぎ足になったりゆっ

くり歩いたりする。常に私自身の夢に導かれているので、そろそろ疲れる頃を予測するくらいしか、気をつけることはない。¹⁰

思考すること、叙述すること、書くことと、夢に導かれた気楽な歩行とが共振することを、ディドロ自身もまた自覚していたのである。

1.2. ディドロの風景画論と歩行—テキスト—タブロー

ディドロは、盟友フリードリヒ・メルヒオール・グリムの主宰する文芸雑誌『文芸通信（*Correspondance littéraire*）』に、1759年から81年にわたり、サロン（フランス王立絵画彫刻アカデミー主催の官設展覧会）評を隔年（1759、61、63、65、67、69、71、75、81年）で9回寄稿している。ディドロが絵画について論じたテキストのなかで、とりわけ「風景のなかの散歩」というモチーフに関連するものには、他にも『絵画論（*Traité de peinture / Essai sur la peinture*）』（1766年の『文芸通信』に5号に分けて連載¹¹）がある。

ここでは『1767年のサロン』のジョセフ・ヴェルネの作品群についての記述——すでにさまざまな観点から先行研究が積み重ねられてきたが、未だに示唆に富む——を中心に扱う。のちにディドロ自身がグリム宛の書簡で「ヴェルネ散歩（*Promenade Vernet*）」と呼んだ部分である。この「ヴェルネ散歩」でディドロは、「描かれた風景のなかを徒歩で移動する散歩者」の視点から絵画作品を記述する、という特異な手法を採用するに至る。

もっとも『1763年のサロン』の段階では、ディドロは「ヴェルネの絵画について語ることは、ほとんど不可能である。実際に見なければならない（il faut les voir）¹²」と嘆息してみせている。しかし、これはスタロバンスキーが指摘するように¹³、修辞としての「逆言法」ではないだろうか。実際、同年のサロン評に収められたルーテルプールの絵画《人物と家畜のいる風景》【図1】を称賛するなかで、ディドロはすでに絵画のなかに入り込んだうえでの語りを実行しているからだ。



図1 フィリップ＝ジャック・ド・ルーテルプール《人物と家畜のいる風景》1763年、ウォーカー・アート・ギャラリー



図2 ジャン＝バティスト・ル・プランス《ロシアの牧歌》1765年、バウムガルテン・コレクション

ああ友よ、この小さな地域では、なんと自然の美しいことか！立ち止まろう。太陽の熱が感じられはじめる。家畜たちと並んで寝そべろう。創造主の作品に見とれているあいだ、羊飼いと農婦の会話が私たちを楽しませてくれるだろう。[...] そして今日の疲れが取れたら、また私たちの道へ戻ろう。¹⁴

つまるところ、卓越した絵画は、内部に入るという仕掛けによって語りうるのである。

『1765年のサロン』では、ディドロは優れた絵画は観者をそのなかに引き入れる旨を、明言するようになる。ジャン＝バティスト・ル・プランスによる《ロシアの田園風景》【図2】を評するに際して、語り手はいつの間にか絵画のなかに入り込んでしまっている自分に気づく、という仕掛けを施している。

私は自分がまさにそこにいることに気づく。この老人と彼の若い娘にはさまれて、少年が演奏しているあいだ、この木にもたれたままでいるだろう。その演奏が終わり、老人がその指を再びバラライカに置いたら、今度は少年の横に行き行って座るだろう。夜が近づいてきたら、私たちは3人揃って老人を彼の小屋に連れ帰るだろう。このように考えをめぐらすことのできるタブローは、あなたを場面のなかに置き、それによって魂は甘美な感覚を受けるのであり、けっして駄作ではない。¹⁵

同じサロン評の冒頭でディドロは、グリムに向けてこう宣言していた（「サロン評」は総じて、著者ディドロ自身に帰属すると思われる語りと、必ずしも著者には還元されえない一人称の「語り手」による叙述が、切れ目なく連続し、ときに融合する形式のテキストとなっている）。

私はあなたに向けて絵画を記述しよう。私の記述（description）は、少しでも想像力と趣味があれば、空間のなかにそれを再現し、だいたい画布のうえで見たとおりに事物を配置できるものになるだろう。¹⁶

つまりディドロにおいては、「絵画内の風景の散歩」つまり歩行しながら空間移動していく視点からの語り（narration）が、作品記述（description）としてなされ、それが読者をしてタブローを再び出現せしめるというわけである。「自然の風景」－「絵画」－「絵画のなかに入り込んだ散歩者としての語り」－「読者において再構成されるタブローあるいは自然風景」という、各項間の変換もしくは翻訳関係がここに発生している。

このようにして「絵画のなかに入り込む」術を心得たディドロは、『1767年のサロン』では、絵画のなかをたびたび歩き周り、目にした風景を読者に報告してゆく。再びスタロバンスキーの言を借れば、「ディドロは鑑賞者を絵画空間の内部へ想像的に入り込ませる手段を思いつくことになる。[...] 分析と享受がこうして散策と地形図の描出にかわる¹⁷」こととなるのだ。ル・プランスの風景画を評するに際して、ディドロは言う。

タブローを、とくに田園風景を記述するためのかなりの良策は、描かれた場面のなかに右側か左側から入り込み、下端に沿って進みながら、事物が姿を現すにつれて記述してゆくことである。この方法をもっと早く思いつかなかったことが悔やまれる。¹⁸

これとは反対に、風景画が成功していないとき、観者は絵のなかを歩き続けることができない。『1767年

のサロン』でのル・プランス評やユベール・ロベール評では、絵画の欠点が観者を絵のなかから追い出してしまふ、あるいは絵に入ってそのなかで過ごすことを阻害してしまう旨が説かれている¹⁹。つまり、絵画の内部の「歩行者」が、その絵画作品としての欠点に気づいた瞬間、彼は絵画の前に引き戻されてしまふ、絵画の世界からは自律してそれと対峙し眺める「観者」に再び変容する、というわけである²⁰。

『1767年のサロン』中でも大部を占める「ヴェルネ散歩」では、ヴェルネによる複数の風景画を実在の風景に見立て、旅の案内人である神父と対話しつつ、一人称の語り手がそのなかをそぞろ歩き、身体や視線の移動とともに現れる景観を記述してゆくという体裁がとられる²¹。語り手は在俗の神父 (l'abbé) と、彼が家庭教師を務める生徒（まだ幼い少年）二人、身の回りの荷物を運ぶ召使いたちと、風光明媚な自然風景のある場所に滞在している。語り手は読者にこう語る。

私の企図は、あなたにその情景を描写してみせることだ。これらのタブローには、それだけの価値があると思う。私の散策の同行者は、その土地の地形や、それぞれの田園風景に適した時間帯 […] をよく知り抜いていた。まさしく、その地方のチチェローネである。[…] さあ、私たちは出発した。私たちはお喋りをする。私たちは歩き進む。私はいつも通りうつむいて歩いていた。そのとき突然、私は何かに捉えられたように感じ、次のような景色が目の前に現れた。²²

この直後から、「第一の景色 (Premier site)²³」と題された節が始まる。上記の引用部でも顕著だが、「ヴェルネ散歩」では「そのとき (lorsque)」という接続詞が多用され、また「突然 (tout à coup)」眼前に景色が現れるという叙述も頻用されている。

「ヴェルネ散歩」は、一種の叙述トリックとも言う、手の込んだ形式で書かれている。文章は7つのパートに分けられており、1つめから6つめまでは「site (=景色、場所)」の語が、最後の7つめのパートでは一転して「tableau (=絵画)」が用いられている。つまり、「第一の景色」から「第六の景色」までは語り手が旅先の散歩で目にした実景 (site) を記述していると思わせておいて、最後で「実はこれまでずっと絵画 (tableau) について語っていたのだ」と種明かしされる、というわけである。「ヴェルネ散歩」を通して、語り手は「散歩」に3回赴く。最初の散歩は「第一の景色」から「第三の景色」までに、2回目は「第五の景色」に、3回目は「第六の景色」に相当している²⁴。「第四の景色」は、滞在先で眼に映った情景の記述である。

「第一の景色」が対応するのはヴェルネ《豊かな泉 (La Source abondante)》【図3】、「第二の景色」が言及する作品に類似したものとされるのが同《朝、浴女たち (Le Matin, les baigneuses)》【図4】、「第三の景色」と目されるのが同《日没の海景 (Une marine au coucher du soleil)》【図5】、夢のなかで見た情景として記述される「第四の景色」が同《岸辺の仕事 (Les Occupations du rivage)》【図6】、「第五の景色」が対応する作品は特定されておらず、「第六の景色」で取り上げられた《海景 (La marine)》は現在では所在不明、「第七のタブロー」の《地上の夜、海の夜 (Nuit sur terre, nuit à la mer)》は逸失となっている。



左【図3】 ジョゼフ・ヴェルネ《豊かな泉》1766年、個人蔵
 中央上【図4】 ヴェルネ《朝、浴女たち》1772年、ルーヴル美術館
 中央下【図5】 ヴェルネ《日没の海景》1765年、個人蔵
 右【図6】 ヴェルネ《岸辺の仕事》1766年、個人蔵

最後の「第七の絵画」では、このテキストが絵画の作品記述であることをすでに明かしつつも、今までどおりの、歩行とともに拓けていく風景の描写と変わらない文章が続く。夜の空、月の光、建物、海、岩、人物……そこからディドロは唐突に、自らが縷述してきた絵画描写はただただ無意味だと慨嘆し、「実物 (la chose) を見なくてはならない²⁵」と、『1763年のサロン』と同じ言²⁶を繰り返すのである。

ディドロによる「絵画内風景の散歩者」の語りは、部分 (détail) を繋げてゆく、いわばパッチワーク的なものである²⁷。絵画の経験としては、近接視による断片化と視点の移動、それによって引き延ばされる「鑑賞の時間」ということになるだろうか。風景の中を歩くことで拓け、変化する景色と、視線を移動させることによって得られる新たな景色、奥行き、遠近、広がり、(これは言語表現の必定であるが) 時間軸に沿った継起として叙述されていく。語り手による「見える」や「さらに近くに目をやると」という表現も頻出する。大橋完太郎が指摘する通り、「ディドロは風景を一度に全部眺めることをしない。言うなれば、タブローを見るようにそのタブローを見ていない。[...] 絵画は視線の推移として描写され、ディドロに導かれる読者=観者は、タブローから手前に向かって拮がってくる想像上の表象空間に位置づけられる²⁸」のだ。このことは、タブローの前のディドロ (あるいは「サロン評」の語り手) のみならず、読者をも絵画空間のなかに参入させる仕掛けであると同時に、土地の全貌を俯瞰する視点を得ることのできない、一人の歩行者による一人称視点の語りであるというテキストの性質を浮かび上がらせてもいる。

さらにディドロは、「歩行」により紡がれ連続してゆく語りによって、個々に独立した複数の絵画 (「ヴェルネ散歩」では7枚の絵画) を縫い合わせ、一続きの空間であるかのように繋いでいく。「ヴェルネ散歩」の特徴としては他にも、時制には半過去形、単純過去形、現在形が混在しており、またテキストの性質も一人称視点からの移動の記述、旅の案内人である神父との哲学的対話、読者への語り掛けと異種混濁的であることが挙げられる。これらの点は、(「サロン評」より30年後の刊行であるが) ルドゥー『建築論』の「一人の旅行者」による語りとも共通する²⁹。ルドゥーもまた、複数の図版が提示する情景の描写に加えて、図版と図版の間のシーケンスを「旅行者の行程」として記述する。それはともに、エクフラシスの伝統に倣しつつも、語り手の身体の移動により仮構的なテキスト内空間を出来せしめるものである。

他方で、『1767年のサロン』とほぼ同時期に書かれた『絵画論』の第3章「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すべて」（1766年）には、散歩中に眼に映る自然風景をあたかも絵画のように眺め記述してゆく一節がある。風景の描写から始めたディドロは、次第にそれを「画布（toile）」や「絵画（tableau）」と名指すようになる。美学の言説史という観点からは、芸術と自然の関係についてのディドロの思考が端的に現れた重要部分であるが、ここでは現実の風景がまさにサロン評における作品記述のように語られていること、絵画を自然風景として散策する「ヴェルネ散歩」とちょうど逆向きに対応するかのよう、ディドロは現実の光景に絵画を見出していることに着目したい。やや長くなるが、該当部分を引用しよう。ディドロは、叢林のなかを散歩する場面から語り始める。

たまたまチュイルリーかブローニュの森か、あるいはシャンゼリゼのどこか人気のないところで、古木の下を散歩する（nous promener）としてみよう。シャンゼリゼではポンパドゥール館の芝生と眺望のために多くの古木が切り倒されたものだが、その中であって伐採を免れた木の下を歩こう。³⁰

その後の光の具合や明暗のグラデーションについての記述は、精緻で列挙的である。これは自然風景のなかを散策するうちに眼に映り、次第に移ろってゆく光と影を繊細に捉えた記述（という体裁のテキスト）であると同時に、ディドロが絵画の「色彩」に重きを置く立場であったことを彷彿とさせる³¹。

晴天の夕暮れどきで、太陽はこれらの木々の叢林をすかして斜光をさし込んでいる。木々の枝は重なりあって、この斜光をさえぎり、反射させ、幹の上、地の上、葉の間で、碎き、乱し、散乱させ、われわれの周囲に無限に多様な強い影、さほど強くない影、暗い所、さほど暗くない所、明るい所、より明るい所、見事に輝いている所などをつくり出している。こんなとき、ほの暗い所から影の所へ、影の所から明るみへ、明るみからまばゆいばかりの所へと移ってゆくこと（les passages）は、とても甘美な、心に触れる、素晴らしいもので、一枝、一葉のさまが、われわれの目を捉え、佳境にある会話をも中断させてしまうほどだ。³²

ディドロは、最も暗い箇所から明るい部分への移行を「les passages」の語で表しており、ここでは歩行に伴い語り手の身体そのものが移動しているとも、描かれた絵画の上で視線を移動させているとも取ることができる。風景のなかの散歩と、絵画内での眼差しの逍遙が一瞬重なり合い、そして自然があたかも芸術の結果であるかのように、また反対に、芸術があたかも自然のもたらす結果であるかのように、観者はその風景（画）を見ることについて説かれるのが、上記に続く部分である。

ひとりで足はとまり、眼差しは画布の上でさまよい（se promèment）、われわれは叫び声をあげる、何という絵（tableau）だろう。ああ、何と美しいことか。われわれは自然をあたかも芸術の結果であるかのごとくに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、今度は芸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。ルテルブルやヴェルネが偉大であるのは、サロン展においてのことではなく、太陽が影と明るみをつくり出す森の奥、山々の間においてのことなのである。³³

この『絵画論』第3章で展開されるのは、現実の光景を記述するうちにそれがタブローとなるというイ

リユージュオンであり、それに対して『サロン評』におけるイリュージュオンは、絵画内の風景へと入り込み散策するというものである。それは「自然を絵画のように見つめ、絵画を自然のように見る」、「自然は芸術を模倣する」というディドロの芸術観の披瀝であると同時に、一つのフレームで区切られる一枚の平面としてのタブローとは別様の絵画（あるいは想像上の散策のための仮構的な空間）を、テキストによって創出するものでもあるだろう。そこでは、記述によって空間が生起するが、さらには読む行為によってもう一度空間が立ち現れる。ここでのエクフラシス（テキストによるイメージ描写）はけっして固定的ではなく、語る／書く行為、そして読む行為の都度タブローを出現させるような性質のものである。

2. 18世紀の思想的基盤とディドロ

2.1. イメージとテキストにおける「タブロー」

ディドロは絵画の内部を散歩するという記述（テキスト）によって、イメージそのものでも、自然風景の現物でもない、もう一つの風景、もう一つの空間を創り出す。しかし、詩とタブローや絵画（peinture）との間に互換性を見出すことは、けっしてディドロの独創ではなかった。同時代には、詩（＝テキスト）によってタブローを描き出すべし、風景画の作品記述のように詩を書くべしという規範が存在していた。例えばジャン＝フランソワ・マルモンテルが執筆した『百科全書』補巻の項目「関心（intérêt）」では、文学や詩作を論ずる際に、「タブロー」や「絵画」の語が用いられている。

明るく平和な風景の絵画（peinture）が、君の中に甘美な情緒、快い夢想をひきおこすとき、心の中をのぞいてごらんになれば、次のことに気づかれることであろう。すなわち、この瞬間において君自身が、このぶなの木の根方、この小川の岸辺に、やわらかく花咲く草原の上に腰を下ろしているとか、この羊の群れにかこまれていて、その羊たちは、夕方になって村に帰ると美味しい乳を与えてくれるであろう、と思いをなしていることに。³⁴

佐々木健一は、「絵画」こそが18世紀のパラダイム（範例）であり、このマルモンテルの記述も絵画の隠喩で詩を捉えたものと整理している（ほかに「絵画の隠喩」としては、演劇、舞踏、そして庭園のなかの絵画が挙げられるという）³⁵。

富田和男の指摘によれば、ディドロは、詩人の語ることを、文学者が思い浮かべたことを、画家はタブローに描くべきとみなしているという。「〈詩ハ絵画ノゴトク（ut pictura poesis）〉であるならば、画家はそのような詩を、まるで画布の上にあるかのごとくに再現模倣すべきであり、また、それこそ「藝術の真の規則」に従うことであって、逆に〈絵画ハ詩ノゴトク〉とみなすことは詩の領分を侵すことだということである³⁶」。これは、ディドロの立場（「ヴェルネ散歩」では、「芸術は自然の模倣である」と主張する神父と対立する語り手の立場）である、自然を芸術の結果であるように見るという思想とも対応するものと富田は分析している。

ディドロの「サロン評」は、風景をナラティヴとして経験すること³⁷と同時に、風景を絵画として眺めることをも読者に促す。18世紀における風景と絵画の関係について、小西嘉幸は次のように的確に整理する。

「風景」と訳される英語のlandscape（またはlandskip）、フランス語のpaysageという語は、もともと人物画や海洋画と区別して内陸の自然を描いた「風景画」を意味する絵画の専門用語として、ルネサ

ンス時代に生まれ、やや遅れて換喩的に「ある視点から一望できる土地の全体」（「景望」とでも訳すべきか）の意味が生じ、一七、一八世紀になると、二つの意味が融合的に使われる […]。すなわち、ある自然の一場面を絵画として眺めているという意識が働いているのである。こうした事情は、演劇用語から発した「場面」sceneと並行的であり、一八世紀後半の風景式庭園においては、さきに述べた連合心理学の影響のもとで、絵画と演劇という二つの既存芸術から借用されたこの二つの概念が共存・融合することで、新しい〈風景〉概念が形成されていった、と考えられる。³⁸

自然風景を模倣した絵画の一ジャンルを表す用語が、反転して自然風景そのものを指すようになり、やがてその二つが融合する。さらにこれは、演劇とも時代的にも概念的にもパラレルだということである。

ここで、ディドロにおける演劇論と絵画論の連関、および「タブロー」という語との関係についても指摘しておくべきであろう。最初のサロン評が『文芸通信』に掲載されたのは、彼の『劇詩論』の1年後のことである。ディドロは演劇でも「タブロー」の語を用いている（すでに18世紀前半にデュボスの使用例があり、ディドロの独創ではない）。ディドロは、絵画はドラマ的であるべきだし、絵画的なものの考察を通じて演劇を改革すべきと考えていた³⁹。さらには、『1767年のサロン』の「ヴェルネ散歩」を演劇と見なす立場もあるという⁴⁰。これは、前述の「絵画という18世紀のパラダイム（範例）」が演劇の分野にも及んだ端的な一例でもあり、さらにはディドロによる絵画についてのテキストが、そのなかに入り込んだ歩行者による語りと描写であると同時に、舞台空間で演じられる演劇としての性質を帯びることを示唆しているのではないか。つまり、ディドロにおけるイメージ（絵画）とテキスト（サロン評）の関係は、歩行者によるナレーション、ディスクリプションという18世紀的な形式をとることに加えて、戯曲の上演という文字情報の視覚化・空間化の形式とも共振しているのではないだろうか。

2.2. 18世紀と「歩行」のテーマ系

18世紀における「歩行」のテーマ系は、「はじめに」で述べた通り「旅」と「散歩」に大別される。重要なのは、単にこれらが表現の主題やモチーフとして登場するというだけではなく、空間のなかを移動し歩行する主体による記述や描写によって、テキストのなかには仮構的フィクショナルな空間が立ち現れてくる、ということである。ここでは18世紀のいくつかの特徴的なテキストを挙げ、その布置のなかにはディドロによる「絵画のなかの歩行」を位置づけたい。

啓蒙主義時代に盛んとなった「ユートピア紀行」のテキストは、その多くが政治批判や理想の社会制度構想を、人里離れた非在郷への旅行記や見聞録の体裁で書き記したものである（後註2を参照）。そしてこの系譜に位置づけうるのが、サドの小説であり、ルドゥーの建築書である。ここではディドロの「歩行」との比較対照のために、その要点を概括しておこう。

サドのテキストは、「旅のディスクール」と「建築のエクフラシス」と規定しなおすことができる。バルトが指摘する通り⁴¹、サドの小説の登場人物は頻りに旅をする。『ソドム百二十日』（1785年執筆）や『ジュリエット物語』（1797年）を筆頭に、サドの小説作品のところどころに、サド自身の経験に基づく旅行記『イタリア紀行』（1776年以降執筆）ですでに登場した空間描写が自己引用されている⁴²。さらには、小説における語り自体が「旅による移動の経験」として進行する⁴³。これらの小説に登場する放蕩の舞台は、サドによる娼館建築構想の一種であり、同時にまた、幾重もの障害物によって世間から隔絶された「ユートピア」として描き出されている。険しい山岳地帯を長時間掛けて越え、何重にも巡らされた堀や城壁を過ぎ、最後に城館内の地下牢（＝リベルタンたちの隠れ処）に到達するのであり、この快樂と死への行程は

また、同時代のフリーメイソンの入信儀礼のプロセスとも共通するものである。

ルドゥーの『建築論』（1804年）は、かつてルドゥーが建築家として手掛けた実在の建築物と、想像上の建築構想の入り混じった理想都市が舞台である。この「ショーの理想都市」に到着した「一人の旅行者」は、フリーメイソンの入信儀礼と共通する旅程を経てこのユートピア的な場に入場する。地（＝地下洞窟）、火・空気（＝熱風）、水（＝水流）という四大元素の試練を経て、秘匿された部屋へと辿りつき、そして再び陽射しの注ぐ地上へと帰還して、語り手の最初の日が終わる。この旅程は、ルドゥーの設計によるアルケ＝スナンの王立製塩所の構造（グロットを象った正門から入り、真っ直ぐ延びる径を経て「太陽の祭壇」を擁する敷地の中心「監督官の館」に至る）を反映したのものである。つまりルドゥーにあっては、旅行者の語りによって一つの理想都市が書物のなかに築き上げられるのだ。

ルソーは「散歩」が思索と夢想を紡ぐことを自ら明言しているが（『孤独な遊歩者の夢想』）、同時に彼の列挙癖めいた（これは蒐集癖と同種のものであろう）記述について言えば、例えば『新エロイーズ』のクラランの果樹園での逍遙の部分などは、テクストのなかに植物園、もしくは植物標本の展示室を築こうとする試みでもあるだろう（ルソーは植物学に熱中し、専門的な知識も有していた。ゲーテの植物への情熱が形態の分類学であるのに対して、ルソーのそれは網羅的な蒐集への欲望である）。

対して、同じ「散歩」ではあるが、ディドロは風景画に入り込み、歩行する（あるいは視線を逍遙させる）経験をテクスト化することで、現実の絵画とは別の、もう一つの「タブロー」を現前させる。それは言い換えるならば、サロンの壁に現実には掛けられている絵画という「作品そのものを消去する⁴⁴」テクストでもある。

結語

本論文では、絵のなかを散歩するディドロを中心に、18世紀における「歩行」のテーマ系を概括してきたが、もちろんそこにはいくつもの差異や断絶がある。「旅」は日常の外部へと越境するものであり（ルドゥー、サド、その他ユートピア紀行の系譜）、対して「散歩」は循環的であり、多くの場合は快い風景の享受を伴う。しかしながらいずれの場合でも、既存の権力やヒエラルキーを外れた場で、「歩行によるテクスト空間」が発生している。例えばディドロによる「絵のなかの散歩」は、王立絵画・彫刻アカデミーが定めた絵画主題に基づく序列のなかでは低位に置かれた「風景画」で行われる。また、「散歩」が行われるのは、自然風景であれ、人為により巧みに自然を馴致した庭園であれ、あるいはディドロの散歩の定番だったパレ＝ロワイヤルであれ、開放空間、もしくは内外の区別の曖昧な「通路」の空間である。ドゥロンは、「散歩」を18世紀の鍵語の一つとし、「ディドロとルソーは、時代に知的自由、道徳的独立としての散歩をもたら⁴⁵」したとみなす。同時代における美学と思想の一つの典型が現れるモチーフであると同時に、既存の制度や秩序からの逸脱、ディドロ自身が『ラモーの甥』で言う放縦さ（libertinage）の実践でもあり、さらには次世紀の循環的な都市ネットワークと「遊歩」をも準備した、そのような主題が、この18世紀における「散歩」や「歩行」であったのではないだろうか。

【付記】この論文は、2018－20年度科学研究費補助金（基盤研究C）研究課題「啓蒙主義時代から19世紀前半までのフランスにおける建築図面・図表の思想史的意義（課題番号：18K00108）」の成果の一部であり、2020年9月12日開催の同科研究費主催シンポジウム「テクストを建てる、イメージを歩く」での口頭発表「歩行によって風景を拓く：ディドロを中心とする18世紀のテクストから」を、当日寄せられたコメントも踏まえ改稿したものである。

註

- 1 本論文で扱う「散歩」の原語はpromenadeであり、ここでは19世紀の近代都市生活や群衆の匿名性と結びついた「遊歩＝flânerie／遊歩者＝flâneur」とは峻別している。「遊歩」については、典型的には同時代者のボードレール、それから20世紀のジンメルやベンヤミンが言語化しているが、「散歩」についてはどうであろうか。19世紀的な「遊歩」に加え、1950年代以降にドウポールをはじめとするシチュアシオニストたちによって称揚された「都市の漂泊（dérive）」も対照項としつつ、思考と言語化がなされるべきだと思われる。
- 2 すでに度々指摘されてきた通り、啓蒙思想期、フランス革命期には、「ユートピア紀行」のブームが起きる。モンテスキュー『ペルシア人の手紙』（1721年）に登場する、「この地方でいちばん奥まった土地」に生活するトログロディット人の末裔の挿話、ヴォルテール『カンディード』（1759年）のエドラド（黄金郷）、アベ・プレヴォ『クロムウエルの私生児クリーヴランド氏自身によって書かれた物語、あるいはイギリスの哲学者』（全8巻、1731-39年）で、主人公の異母兄ブリッジが語るセント・ヘレナ島近傍の未知の孤島のエピソード（第3巻収録）、ルソー『新エロイズ』（1761年刊行）で、ヴォルマール夫妻がスイスの小村クラランに築いた理想的共同体（第4部書簡10で詳述される）、プリケール・ド・ラ・ディスメリー『タヒチの野生人からフランス人へ』（1770年）、ディドロ『ブーガンヴィル航海記への補遺』（1773年『文芸通信』連載、1780年改訂版刊行）、レティフ・ド・ラ・ブルトヌ『ボルノグラフ』（1769年）、ル・メルシエ・ド・ラ・リヴィエール『幸福な国民あるいはフェリシー人の政体』（1792年）、マルキ・ド・サド『アリーヌとヴァルクール』（1780年代執筆、1795年刊行）第2巻の食人の国の旅行記など。サドのテキストにおける「旅」および「旅行記」というテーマ系、および（逆説的な）ユートピア思想については、後に概説する。
- 3 代表的な例は、フラゴナールとユベール・ロベールが下絵を描き、当代一流の版画家コシャンらが彫版を手掛けた、アベ・サン＝ノン著『ナポリ王国とシチリア王国のピトレスクな旅、あるいは描写』全5巻、1781-86年である。この書物では、ナポリ、シチリアの考古学的、地理学的な情報が、大量の挿画とともに紹介されている。続く19世紀には、「ピトレスクな旅」と題して、数々の挿画入り書籍が刊行される（テロール男爵、ノディエ他『古きフランスのピトレスクでロマンティックな旅』全24巻、1820-63年など）。
- 4 ここではルソー『孤独な散歩者（promeneur）の夢想』（1776-78年執筆）、それから本論文の主な対象であるディドロのサロン評における「風景画のなかを散歩する」という体裁のテキスト（とりわけ『1767年のサロン』の「ヴェルネ散歩」）をまずは想定している。
- 5 小澤京子『ユートピア都市の書法：クロード＝ニコラ・ルドウの建築思想』法政大学出版局、2017年、および同「サド、建築家」、『ユリイカ（特集：サド——没後200年・欲望の革命史）』46-12巻650号、2014年、141-154ページを参照。
- 6 Diderot, *La Promenade du septique*, dans *Œuvres complètes de Diderot*, Paris : Assézat-Tourneux, 1875, vol. I. Wikisource. (以下フランス語原文からの引用に際して、特段の記載のない場合は訳出は引用者による。) ちなみにルソー『孤独な散歩者の夢想』の執筆年代は、1776-78年である。
- 7 Diderot, *Le neveu de Rameau : satire*, Paris : Librairie Plon, 1891, p.1. Gallica : ark:/12148/bpt6k5699166t
- 8 ミシェル・ドゥロン『アンシャン・レージュムの放蕩とメランコリー：繊細さの原則』鈴木球子訳、水声社、2000年、254ページ。
- 9 ドゥロン『アンシャン・レージュムの放蕩とメランコリー』254ページ。
- 10 Diderot, *Essai sur la vie de Sénèque le philosophe, sur ses écrits, et sur les règnes de Claude et de Néron...*, dans *Les œuvres de Sénèque le Philosophe*, t. 7, Paris : frères De Bure, 1779, p. 6-7. Gallica : ark:/12148/bpt6k9601152n
- 11 『絵画論』第1章が1766年8月1日号、第2章が8月15日号、第3章が11月15日号、第4章が12月1日号、第5-7章が12月15日号に掲載された。もっとも佐々木健一は、このテキストの執筆には、早くも1765年11月頃から1767年末（場合によって68年）まで、3年間の時間が掛けられていたと推測している（佐々木健一「ディドロのテキスト：『絵画論』研究のために」、『美学藝術学研究』17号、東京大学文学部美学藝術学研究室、1998年、1-32ページ）。月2回刊行の『文芸通信』は、原稿が遅れた場合などは、記載の発行日よりむしろ遅れた時期に刊行されることがしばしばあったという。
- 12 Diderot, *Salon de 1763*, dans *Œuvres complètes de Diderot*, texte établi par Jules Assézat et Maurice Tourneux, t. 10, Paris : Garnier, 1876, p. 201. Wikisource.
- 13 ジャン・スタロバンスキー『絵画を見るディドロ』小西嘉幸訳、法政大学出版局、1995年、14ページ。
- 14 Diderot, *Salon de 1763*, op. cit., p.199.
- 15 Diderot, *Salon de 1765*, dans *Œuvres de Denis Diderot Salons*, t. 1, Paris : J. L. J. Brière, 1821, p. 295. Google Books.
- 16 Diderot, *Salon de 1765*, op. cit., p.84.
- 17 スタロバンスキー『絵画を見るディドロ』14ページ。
- 18 Diderot, *Salon de 1767*, dans *Ruines et paysages (Salon de 1767)*, textes établis et présentés par Else Marie Bukdahl, Michel Delon et Annette Lorenceau, Paris : Hermann, 1995, p. 301. なおディドロのサロン評については、下記の通り山上浩嗣による抄訳が紀要に連載されている。とりわけ『1767年のサロン』の「ヴェルネ散歩」部分の全訳を、本論文でも大いに参照した。山上浩嗣「ディドロ『サロン』抄訳(1)」、『大阪大学大学院文学研究科紀要』56巻、61-98ページ、DOI : 10.18910/56927 ; 「ディドロ『サロン』抄訳(2)」、同、57巻、35-96ページ、DOI : 10.18910/61365 ; 「ディドロ『サロン』抄訳(3)」、同、58巻、101-140ページ、DOI : 10.18910/68246 ; 「ディドロ『サロン』抄訳(4)」、同、59巻、125-171ページ、DOI : 10.18910/72100 ; 「ディドロ『サロン』抄訳(5)」、同、60号、2020年、41-76ページ、DOI : 10.18910/76051
- 19 ル・プランスによる『田園の音楽家』（現在は逸失）について、ディドロは次のように記述している。「私は音楽家に心を残しながらもその場を去り、自分のたどるべき道を進んでいく。[...] 右手には通路が開けていて、私の眼はそこから遠望をさまよう。もしより遠くまで行ったならば、囲い地に足を踏み入れるだろう。しかし、私は大きな池によって止められ、画布から追い出されてしまう」（Diderot, *Salon de 1767*, op. cit., p. 309-310）。またユベール・ロベールの《奥から光の差すグランド・ギャリ》については、描きこまれている人物像が多すぎることを批判した上で、もし一人の人物だけを描いていたならば、「私はこの穹

- 隣の下に行って夢想し、柱の間に腰を下ろし、あなたのタブローに入っていかずにはいられなかっただろう。しかし、この絵には邪魔者が多すぎる。私は立ち止まる。しばし見とれたのちに、通り過ぎてしまう」(ibid., p.338)としている。
- 20 デイドロは、観者の存在を絵画の「前」から消すべきと考えていた。マイケル・フリードの整理によれば、18世紀の絵画はこの要請に、二通りの相異なる方法で応えようとした。一つは登場人物が自らに「没入」し、絵画内の空間を自律し閉じたものとする事で、観者をそこから排除すること。もう一つは観者を絵画に入り込ませてしまうという虚構を用いることである。(マイケル・フリード『没入と演劇性:デイドロの時代の絵画と観者』伊藤亜紗訳、水声社、2020年、第3章「絵画と観者」より要約。)
- 21 この点については、富田和男『デイドロ 自然と藝術』鳥影社、2016年、360ページも参照。富田は「散歩」という仕掛けのメカニズムとその機能、さらにそれを通して描き出される「イリュージョン」の内実を丹念に分析している。
- 22 Diderot, *Salon de 1767*, op. cit., p.175.
- 23 siteには「場所」という意味合いも「景色」という意味合いもあり、ここは「第一場」とも「第一景」とも訳出しよう。
- 24 Cf. 富田和男『デイドロ 自然と藝術』315ページ、註5。
- 25 Diderot, *Salon de 1767*, op. cit., p.225.
- 26 Diderot, *Salon de 1763*, op. cit., p.201.
- 27 全体を一望するのではなく、部分ごとの詳細な記述を接合していくスタイルは、同じデイドロによる『百科全書』の「靴下編み機」の(メカニズムの全貌の見えてこない)説明とも共通するものであろう。
- 28 大橋完太郎『デイドロの唯物論:群れと変容の哲学』法政大学出版局、2011年、219ページ。
- 29 小澤京子『ユートピア都市の書法』第3部「書物の中の／書物としての理想都市」参照。
- 30 Diderot, *Essais sur la peinture*, Paris: Fr. Buisson, 1795, p. 30. Gallica: ark:/12148/bpt6k56237255 (邦訳:デイドロ『絵画について』佐々木健一訳、岩波文庫、2005年、43ページ。ただし丸カッコ内のフランス語原文挿入は引用者による。)
- 31 17世紀後半にフランス王立美術アカデミーで起きた線描-色彩論争(プッサン派-ルーベンス派論争)では、「線描は色彩に優越する」というルネサンス以来の伝統的な立場に対し、ロジェ・ド・ピールらにより、色彩の価値を重視する新たな立場が提唱された。なお、ここでは絵画における明暗法(clair-obscur)も、「色彩」のなかに含まれる(さらには、デイドロにおける「色彩」は、その多くが「明暗」に関わっている)。デイドロにとっての「色彩」と「明暗」については、佐々木健一『デイドロ『絵画論』の研究』第1部、中央公論美術出版、2013年、第2章および第3章に詳しい。
- 32 Diderot, *Essais sur la peinture*, op. cit., p.30. (邦訳:デイドロ『絵画について』43ページ。)
- 33 Diderot, *Essais sur la peinture*, op. cit., p.30-31. (邦訳:デイドロ『絵画について』43-44ページ。)
- 34 Marmontel, «Intérêt», *Supplément à l'Encyclopédie, ou, Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, t.3, Amsterdam: M.M. Rey, 1777, p.629. DOI: <https://doi.org/10.5962/bhl.title.118293>
- 35 佐々木健一『フランスを中心とする18世紀美学史の研究:ウォーターからモーツァルトへ』岩波書店、1999年、第2章第2節「一八世紀における絵画の隠喩」。
- 36 富田和男『デイドロ 自然と藝術』313ページ。
- 37 18世紀後半からイギリスの影響もあり広まりはじめた「風景式庭園」は、そのなかを散策することで「ピトレスクな旅」のテキストが紡がれるという性質をもっている。テキストやイメージのなかに仮構的空間が生ずるのは対照的に、現実の空間においてテキストとイメージ(モニュメントによる記憶の喚起)が経験されるのである。ここでもまた、「歩行のナラティブ」が重要なテーマとなっている。
- 38 小西嘉幸『テキストと表象』水声社、1992年、188ページ(下線による強調は引用者)。
- 39 フリード『没入と演劇性』132ページ。
- 40 Peter Lang, "Landscape: A Stage for Ventriloquy," in *Art Criticism as Narrative: Diderot's Salon de 1767*, Julie Wegner Arnold ed., 1995, pp. 81-115. Cf. 富田和男『デイドロ 自然と芸術』316ページ、註7。
- 41 バルトはいみじくも、「サドのいくつかの小説では、登場人物は大いに旅をする」と指摘する(Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris: Seuil, 1971, p. 21)。
- 42 小澤京子『ユートピア都市の書法』第2章第2節「旅するリバルタン——継ぎ接ぎされた空間記憶」参照。
- 43 同上。
- 44 Daniel Arasse, «Les Salons de Diderot: le philosophe critique d'art», dans *Œuvre complètes de Diderot*, t. VII, le Club Français du Livre, xvi.
- 45 ドウロン『アンシャン・レージュムの放蕩とメランコリー』259ページ。

小澤 京子(和洋女子大学 人文学部 日本文学文化学科 准教授)

(2020年10月13日受理)