

十八世紀におけるプロメテウスの芸術家の帰趨

——デイドロと対峙するピュグマリオン・ファルコネ——

馬 場 朗

問題の所在

一七六三年フランス(以下国名は、ギリシャとローマ以外には、仏、露などの略記を用いる)のパリ・ルーヴル宮での「官展 サロン」に一つの彫刻作品が登場する。作品の名は、『彫像が生動化した瞬間にその足下に跪くピュグマリオンを表した大理石群像 (Un groupe de marbre, représentant Pygmalion aux pieds de sa statue, à l'instant où elle s'anime)』(以下『ピュグマリオン群像』と略記)。そしてその作者とは、エティエンヌ・モーリス・ファルコネ (Etienne-Maurice FALCONET : 1716-1791) に他ならない。やがてすぐに、この作品の名声は、『ピョートル「騎馬像」の彫刻家となることになったロシア滞在迄、ファルコネは同時代人にはピュグマリオンの彫刻家であり続けた』と後の美術史家に言わしめる程になる。事実、ファルコネの友人でもあったドニ・ディドロ (Denis DIDEROT : 1713-1784) もまた、この作品に熱烈な賛辞を送った一人であった。『文芸通信 (Correspondance litteraire)』に掲載されたその賛辞は、読者である欧州各地の王侯貴族達にその傑作の名を知らしめたのである。⁴⁾

本論の導きの糸でもある、「プロメテウス」たるファルコネによる『ピュグマリオン群像』という重要な観点は、まさにこのデイドロの文章の中に現われることになる。⁵⁾「さあ、私の抱擁を受けてくれ。しか

し、恐れるがよい。プロメテウスの罪を犯した君をもまた禿鷹が待ち受けていることを」(DPV, XII, 410)。しかし、当時の最も注目すべき彫刻家と美術評論家たる二人は、ピュグマリオンズムをプロメテウスの芸術家として捉える地点から共に発しつつも、芸術観の大きな齟齬を露呈させて行く。ピュグマリオンズムを巡る異なる二つの立場、芸術制作者と理論的批評家(文人)との間の、もしくは理論と実践との間のピュグマリオンズム史上おそらく最初の交錯が表面化するのである。⁶⁾特にこの対立的交錯は、十八世紀の近代美学確立期にこれら二つの領域の間に存在した見逃し得ぬ緊張関係を考慮する時、美学史上ある重大な問題圏を構成するであろう。成る程、それを、ファルコネの露滞中のデイドロによる訪問を直接の契機とする二人の友情の決裂、もしくは特にファルコネの個人的な激情的気質などに帰することができない訳ではない。⁷⁾しかしながら、次第に露呈して行くこととなった彼らの微妙な対立は、その様な二人の心理的葛藤もしくは気質の違いといった単純な図式を大きく超えるところがある。むしろ本論が着目して行くのは、彼ら二人が依って立つものの文化制度上の根本的相違が、その芸術観の齟齬の見逃し得ぬ背景を成していたという事実である。

本論は、プロメテウス化されたピュグマリオンズムという観点から、デイドロとファルコネの互いの芸術論上の言説の齟齬が孕む美学史上の興味深い論点を分析する最初の試みである。本論の構成は以下の通

りである。まずは、『ピュグマリオン群像』の作者ファルコネが「プロメテウス」に準えられることが、十八世紀仏の芸術文化上の言説の中で担うべき重要な役割を確認することから本論は始まる。ファルコネという特異な存在を介して言わばプロメテウス化されたピュグマリオンニズムが、如何に当時の英雄的芸術家の言説と結びつくかを明らかにする。その上で、かかるプロメテウスのピュグマリオンニズムの内て彫刻家ファルコネを賛美するデイドロが、天才芸術家の言説を更に超える形で込めた興味深い思想的含意を検証する。石から肉体への変様として循環する存在連鎖を巡っての彼の唯物論思想の根本に関わる含意である。しかし、おそらくはデイドロがその賛辞を寄せた当のファルコネは、むしろ自らプロメテウス化したピュグマリオンとなることで、逆にデイドロとの齟齬を皮肉にも露呈させることになる。この検討の中で、我々は従来の美学史研究で殆ど等閑に付されてきたファルコネの言説上の活動にも注目して行きたい。最終的に本論が明かすのは、ピュグマリオンニズムを巡るデイドロとファルコネのこの齟齬が、叢生期の近代美学を構成する新たな文化状況と深く連動していた可能性である。

第一節 ロココ的寓意から解放されるピュグマリオン

古代以来のその受容過程の中で、ピュグマリオンニズムはそれぞれの時代に固有な中心的論点を持つていたと取りあえずは言えよう。十八世紀ピュグマリオンニズムにとつて、既に他の論考でも指摘した様に、その論点とは独創的な天才芸術家を巡る言説に他ならない。本節が最終的に確認するデイドロとファルコネのプロメテウスの芸術家としてのピュグマリオンという論点もまた、容易に推測できることだが、まさにこの言説と不可分である。しかし、ピュグマリオンニズムそれ自体が極めて多様な複合的構造を成しつつ古代以来変容を遂げてきたのもまた事実である。その意味で、十八世紀中頃のピュグマリオンニズムの

中心をなす独創的天才芸術家を巡る言説と共存していた副次的論点の存在を本節でまずは指摘しておくべきであろう。この論点は、第三節で検討するデイドロのプロメテウス化されたピュグマリオンニズムの深い含意にも実は思いがけぬ形で関わって来ることになる。我々は、デイドロとファルコネがその副次的論点を併存させつつも更に天才芸術家を巡る言説に内包されるプロメテウスのピュグマリオンニズムをいかにして受け入れるに至ったかを検証したい。またプロメテウスにまつわる物語をピュグマリオンニズムに組み込むことが十八世紀中頃の言説の中ではむしろ先駆的意義を持つていたことも注意深く確認することになる。

では今しがた述べた副次的な論点とは何か。ピュグマリオンニズムの複合的構成を支えたもののうちで古代から連続と続いて来た数少ないものの一つは、おそらく「愛」を巡る論点であろう。無論、それは自ら造り上げた彫像への愛の成就という極めて特殊な「愛」を巡るものである。それは、中世の『薔薇物語』第二部では明確にナルキッソスの逸話と連関させられ、十八世紀後半にはルソーを始めとして芸術家の自意識の問題圏と結びつくことにもなる。特に十八世紀前半のピュグマリオンニズムは、『薔薇物語』の方向を受け継ぎつつ、むしろ「自己愛」の閉塞的円環と弊害を乗り越えた「理想の愛の成就」を強調してもいた。既に我々の分析したド・ラ・モットらそしてラモーらの舞踊的ピュグマリオンニズム（『諸芸術の勝利』最終幕と『ピュグマリオン』）はそのことを確かに証していた。それは「異性とを愛を退けたピュグマリオン」を生命化した女像ともども「愛の勝利」によって現実の「社交的生」へと（再び）導くことを示唆していたのである。ファルコネの周辺においても、この様なロココ的理想たる「愛の寓意」故に、ピュグマリオンニズムは好まれた主題であった。事実、デイドロが酷評することになるプーシェは逆にファルコネとは友好な関係にあったが、その彼はピュグマリオンと彫像の主題をロココ的愛の文脈で好んで受け入れていた。プーシェだけではない。十八世紀の画家達がピュ

グマリオニズムを受け入れたのも少なくとも表面的にはまさにこの文脈においてであった。プーシェをはじめ、ラウー、ルモワヌそしてラグルネらにとって、ウエヌヌそしてクピドといった神的存在を介して常に「愛の勝利」がそこでの中心主題の一つであることが露骨に示されるのである。

ファルコネ自身もまた、以上の様なロココ的文脈の中でのピュグマリオニズム受容と無縁であった訳ではない。事実、今し方述べたプーシェとの交流は、ファルコネが王立セーブル磁器製作所で極めてプーシェ的でロココ的なデザイン作成に携わる中で生まれたものであった¹⁶。すぐに見て行く様にファルコネの彫刻活動はロココ的枠組みに限定される訳ではないが、しかしその枠組みからの影響を彼がある程度受け入れていた点は留意したい。だからこそ、後にダルセルそしてレオーらによって、ファルコネの『ピュグマリオン群像』にプーシェからの影響が指摘されるのも決して的外れではない。そしてより注目すべきは、むしろファルコネのこの作品それ自体が同時代において「理想の愛」の寓意として受け入れられてもいた事実であろう。一七六三年にファルコネの『ピュグマリオン群像』が出品された際、好意的な批評を寄せたのはデイドロだけではなかった。『一七六三年のサロンで展示された絵画・彫刻・版画についての某夫人への手紙』の著者（マトン・ド・ラ・クール）は、そんな好意的評者の一人であった。彼は、以下の様に述べる。「一度も愛の体験の無い者達ですら、この作品を見れば、恋する男にとってつれない「感性なき心の硬い」(insensible)女性が心を許す「硬さを失う」(s'attendrir)瞬間がどういふものかを、理解できる。彼女の心がこの「愛の」感情に開かれ、その当惑した彼女の両目がそれを表にだしはじめ、あの忘れ得ぬ瞬間を¹⁸」。ここでは、ファルコネのピュグマリオン群像を明確に「愛の理想的な成就の物語」として受け取っている。この発言を引用した美術史家の指摘に依るなら、「新エロイーズ」の「感じ易い」読者達にとって、ピュグマリオンは完璧な恋人でもあった。そしてガラテは大理石の「冷たい」

心の美女の典型というわけだが、彼女も終には心を許し「硬さを失い」(s'attendrir)、彼女の崇拜者の願いに負けるのである²⁰。

これに対して、デイドロによるファルコネ作品への賛辞は、同時代の「愛の勝利」のロココ的寓意に表層的に囚われることなく更にピュグマリオニズムを革新するものであった。成る程、デイドロはこの群像の内に「愛の勝利」を露骨に示す神的寓意たる「クピド」の存在を見逃してはいない。「小さなクピドが彫像の女の一方の手を握っているのだが、それに彼は接吻をしているのではない。彼はその手を食っているのだ。何たる生氣、何たる激情。このクピドの頭にはどれ程の悪意があることか。愛に気紛れなこの小さな者よ、お前なら私も覚えて²¹いる。幸運なことにもうお前が私が巡り会うことはないだろうが」(DPV, XIII, 409-10)。更には、群像の中の生命化する彫像を見つめるピュグマリオン像の仕上がりについても以下の様に言われる。「君「²²「ファルコネ」はどの様にして、白い石の塊の中に驚きと喜びそして愛を一つに溶合させて置くことができたのか」(DPV, XIII, 410)。しかしながら、ここでデイドロがピュグマリオニズムの芸術表象の中で通常より着目される筈の女性の彫像ではなく、むしろ彫刻家ピュグマリオン自身の彫像に着目することは示唆的である。確かに、やがてすぐに彼は、ピュグマリオン像は「才能をもてば見いだすことはできようが、天才がなければ「女性の」彫像の頭部は想像し得ぬだろう」(DPV, XIII, 410)と付け加える。しかし、それでも、そもそも同時期の『メルキュール・ド・フランス』の批評がファルコネ作品の女像を賞賛する一方で、彫刻家を表す彫像の出来に大きな不満を漏らしたのとは余りに対照的である。むしろデイドロは、この批評を暗黙ながら批判しつつ、意図的にピュグマリオンニズムの焦点を一旦女像の生命化から彫刻家ピュグマリオン像の表現上の力動性へとずらそうとしたとも言える。無論、このずらされた焦点としての彫刻家ピュグマリオン自身の彫像には、この作品全体の作者でもある彫刻家ファルコネの姿が当然ながら重ね合わされる。この意味で、デイドロの『ピュグ

マリオン群像」への讃辞が、天才彫刻家ピュグマリオンに見立てた上での現実の彫刻家ファルコネへの直接の讃辞に連なるのは全くの必然であろう。成る程、ピュグマリオンニズムが古代から、彫像の製作者ピュグマリオンを介してピュグマリオンニズムを取り上げる当の詩人達²³（オウイデウスやジャン・ド・マン）を暗に肯定する可能性は存在した。しかしそこでは彫刻家ピュグマリオンと重なる創造者は彫刻家ではなく、詩人なのであった。また、例えば十八世紀の画家達がピュグマリオンニズムを主題とする時、彼らは色彩の力によってむしろ彫像の生命化を彫刻術よりも絵画こそが成し遂げることを示していたとも言える。とすれば、デイドロのこの讃辞は、むしろピュグマリオンニズムの中でむしろそれ迄の当てられてこなかった現実の彫刻家に明確に向けたものであった。事実、まさにこの含意を踏まえた上で、あのプロメテウスに準えるデイドロの発言が成されることになるのである。

「神々と競う君は「ピュグマリオンたるファルコネ」、たとえ彼らがその彫像に生気を与えたとしても、この彫刻家「ピュグマリオン」に生気を与えることでその奇蹟を更に新たにしたので。さあ、私の抱擁を受けてくれ。しかし、恐れるがよい。プロメテウスの罪を犯した君をもまた禿鷹が待ち受けていることを」(DPV, XIII, 410)。

無論、言わばこのプロメテウスのなリアルコネ・ピュグマリオンという発言に、神にも並ばんとする独創的な天才芸術家という近代美学上の言説を確認するのはそれ程困難ではあるまい。そこには、人間の救世主であるだけでなく、人間の創造をも司る神に匹敵する者とも見なされたプロメテウスにまつわる伝承の存在が関係して来る。トゥルソンに依れば、そもそもヘシオドスやアイスキュロス等を介して知られるこの巨人族の英雄の逸話は、古代のある時期から既に一つの注目すべき進展を見ることになる。アイスキュロスにおいて、プロメテウスは人の「文明全体の創始者」であり、その限りで「人間的的存在」としてそれ「人間」を基礎付ける「者であった。しかし、「紀元前四世紀以後、この巨人族の一員は極めて物質的な意味で人間性の創造者と

なる」のであり、「土と水で人間達を「こしらえる」」存在へと発展する。事実、ピュグマリオンニズムの重要な典拠の一つであるオウイデウスの「変身譚」でも、プロメテウスは人間の創造者の一人として挙げられる。プロメテウスは、神のごとく生きた人間を造り出す「彫像」製作者としての創造主でもあるのである。この伝承は、十八世紀でもデイドロとファルコネ以前に既に、例えばド・ラ・モットのバレエ作品の中で生き続けていた。だからこそ、シャフツベリでは、プロメテウスは神のごとく作品を創造する「神に次ぐ」第二の製作者たる天才的詩人の比喩ともなる。「かくのごとき詩人は第二の制作者であり、大神の下にいるプロメテウである」²⁷。このシャフツベリが示す立場の延長に、やがてロマン主義に結実する独創的詩人・芸術家の象徴たるプロメテウスを巡る近代美学上の言説が次第に整備されることになろう。²⁸そして、デイドロへのシャフツベリの影響関係を考える時、おそらくはこの発言もまたその仏の哲学者の知るところであった可能性は十分に高い。事実、ファルコネは、ピュグマリオンのみならず、デイドロの言う「その内にプロメテウスの燃えさしが燃え、それで身を憔悴させる」(DPV, XIV, 296) 芸術家たる古代画家アペレスをも彫刻することにもなろう。デイドロの目には、そんなファルコネもまたアペレスと同様に、プロメテウスの創造的力を授かり芸術創造に英雄的に憔悴しつつ没頭する天才芸術家であった。現代のピュグマリオンたるファルコネの内にプロメテウスとの関連を指摘するこのデイドロの指摘に独創的創造性に基づく近代美学の言説の萌芽を認めることができるのである。³⁰この近代美学的言説は、一七九一年にゲーテが再びピュグマリオンとプロメテウスを天才的な造型芸術家の象徴とする際に、疑問の余地なくより確固たるものとなる。

但し、デイドロの場合、それは、ロココの枠組みの中で受容されてさえたリアルコネの作品を、新たな美学の到来を予感させる立場から革新的に読みかえることを意味したのもあった。ここで、デイドロによるこの発言それ自体を、プロメテウスを巡る同時代の言説によ

り具体的に置く時、そこにある種の先駆的意義を確認できる。

そもそも今し方挙げたシャフツペリらの様な例外は存在するものの、十八世紀においてプロメテウスを巡る肯定的な言説は必ずしも主流では決してなかった⁽³³⁾。それには以下の二つの大きな理由があると考えられるが、これらはいずれもデイドロ本人にとっても極めて身近なものでもあった。第一の理由は、十八世紀に進歩的知識人達との対立を特に激化させたキリスト教会の教えとの関係である。神々に反抗した英雄に神と同じ人間創造の能力を与えることは、当時の特に保守化していた教会側にとって決して許容できるものではなかったという点である。無論、自らの無神論的思想傾向からキリスト教会側から睨まれていたデイドロにとって、プロメテウスの言説がこのような宗教的に否定的な含意を持つ危険は周知であつたらう。もう一つの理由は、しかしより根本的なものでもある。十八世紀において胎動しはじめた文明批判が重要となる。ここでもデイドロは、自らが知悉していたある人物を通してこの論点の存在を既に明確に意識していた筈である。ルソーが、『学問芸術論』を通して、人間の習俗を退廃させた文明の光を齎した元兇としてプロメテウスを批判的に呈示していたのである⁽³⁴⁾。特に、この場合は(ルソーではその女性性は登場しないが)、プロメテウス自らがその彫像を創造し生命化したともしばしば見なされたパンドラの逸話とも重なっても行くことにもなる(だからこそ、この立場に対抗し文明の進歩を信頼するヴォルテールはわざわざこの女性の名を次に触れる台本の題名にしたのだ⁽³⁵⁾)。

以上のような同時代の文脈を念頭に置く時、我々は未だ一七六〇年代に位置するデイドロの発言のある種の大胆さを理解しえる。それも、シャフツペリが意図的に避けていた「神との競争者」そしてそれ故の「神からの罰」といった契機をその発言に明確に含めるだけに、デイドロの依つて立つ立場は意味深長であらう。しかし、同時代の全ての私人が彼のものとほぼ共通する立場を表明しなかった訳ではない。デイドロより一世代前に属し、当時の進歩的知識人達の先導者であつ

たヴォルテールのあるオペラ台本がその貴重な実例である。ヴォルテールが一七四〇年に執筆し、彼流の反教會的立場を露骨に表明した『パンドラ』という作品である⁽³⁶⁾。パンドラの美しい彫像を作り上げたプロメテウスは、その生命化を拒んだ神ゼウスに反して、神々から火を盗みだしその彫像を生命化させる。ちなみに、生命化の瞬間のパンドラの最初の台詞が、興味深いことに、同時代のド・ラ・モットやデランドラのピュグマリオンニズムでの生命化した女像のそれと極めて類似する点には留意したい⁽³⁷⁾。さて生命化した美貌のパンドラがプロメテウスに心を奪われるのに嫉妬した神ゼウスはパンドラを奪い去る。これに怒ったプロメテウスは神ゼウスに戦いを挑み、結局パンドラは彼の許に戻されるが、神ゼウスの最後の計略にはまったパンドラはあの「パンドラの箱」を開けてしまう。成程ここでは、人間世界の悪の原因はプロメテウスにもパンドラにもなく、「嫉妬深い全能の暴君」たる神ゼウスにある。しかし、ヴォルテールの真意は単なる宗教的権威もしくは「原罪等の」失墜の神学的空想物語りへの批判にあるだけではない⁽³⁸⁾。ヴォルテールに従うなら、そもそも天上の生もしくは「地上の樂園」を無闇に希求しても無駄である。ゼウスの言う通り、もはや「地上と天上の間の永遠の離別」が決定的になったのだから。むしろ、この哲学者の真意は、箱を開けた後人間に残された「愛」そして「希望」⁽³⁹⁾だけで人は地上の生を十全に生きうることを示す点にある。それは、宗教的権威もしくは既存の権威からの人間の解放のみならず、ルソー的な悲観主義を乗り越え人間の文明それ自体の可能性と進歩への道筋を積極的に肯定する立場でもある。そして、ヴォルテール自身がペール同様⁽⁴⁰⁾にデイドロにもこの「哲学的オペラ」を見せたいと望んでいたことが知られている。演劇通でありヴォルテールに敬意を払っていたデイドロもまたこの作品を見知っていた可能性は充分にある(ヴォルテールのその台本は彼の一七四八年の著作集で出版される)。ある意味で、デイドロがプロメテウス化されたピュグマリオンたるファルコネの天才の内に見たのは、以上のヴォルテールの哲学的オペラに含意さ

れたものでもありえたのである。十五部程しか発行されぬ『文芸通信』という少数のそれも仏以外の読者に向けた特殊な媒体を通じての発言であるのも、デイドロをヴォルテールの様にそこ迄大胆にしむけた一因であるかも知れない。この発言は、自らの力によって傑作を創造しうる地上の人間の汲み尽しえぬ力動性を、既成の権威に屈せず恐れることなく宣言することでもあった。これは、近代美学の独創的天才を巡る言説の含意する一つの重要な背景でもある。

しかし、デイドロのプロメテウス化されたピュグマリオン・ファルコネという発言の真意には、芸術批評への彼の独自の関わりとしてのこの発言のより深い思想的含意が更に関わっている。そして、実はファルコネ自身もまたその様なデイドロの立場に共感を見いだしていた可能性がある。これらの論点を明るみに出すことが続く第二節と第三節の課題となろう。

第二節 「理想モデル」に向う「技艺」の救済者たる

プロメテウス・ピュグマリオン

「美的なるもの」そして「芸術作品」に関するデイドロの理論的・批評的関わりは、無論、『一七六三年のサロン評』が最初ではない。『文芸通信』を舞台として最終的に一七八一年まで続くことになる『サロン評』という芸術批評自体にしても、既に一七五九年から執筆が始まっている。それ以前にも、まずは一七四九年に『一般音響原理』、次に一七五一年に『聾啞者書簡』そして一七五二年に『百科全書』の「美」の項目といった重要な論考が公表されている。また、デイドロが実際にその創作に特に関わった演劇についても、一七五七年に『私生児対話』そして一七五八年には『劇詩論』が公刊される。特にその一七五二年の『百科全書』の項目で本格的に展開された美の「関係の知覚」説は、デイドロのその後の芸術論全体に大きな影響を与え、いわばその通奏低音の一つを成しても行こう。何よりも、かなりの数にのぼる

彼の美学的・芸術論的議論が、決して纏まりを欠いた単なる場当たり的・状況的なものでもないこともまた、多くの研究者によって指摘されてきた。更には、これらの美学・芸術論的言説が哲学者デイドロの思索全体の根本にも深く関わる可能性もまた、夙に強調されている。この意味で、一七六三年の『サロン評』のファルコネ作『ピュグマリオン群像』を巡る記述は、デイドロ美学もしくは彼の思想の全体的枠組みからも解釈されるべき余地があると言わねばなるまい。

本節は、「技艺」へのデイドロによる積極的な価値付けという観点から、プロメテウスのピュグマリオンとしてのファルコネを巡る言説を捉え直す。この観点で、デイドロの美学的言説の全体像と不可分な関係を成しつつ、『サロン評』を中心とする彼の芸術批評の独自性の一つとしてまず捉えうるからである。そしてまたこの観点が、「彫刻家」ファルコネ自身の芸術家内部でのヒエラルキー上の地位の在り方とも関わるからである。

そもそもラングルの刃物職人を父に持つデイドロは、偏見に囚われることなく「職人」達の「技艺」を評価し位置付けようとしていた。彼の編集した『百科全書』における職人達への多くの好意的言及や多くの関連する技術や機械の図版にそれは如実に現われている。また、これらの項目や図版を作成する際に、実際に彼は進んで職人達から直接情報を収集していた。同様の事態はデイドロが一連の『サロン評』を執筆した際にも確認できる。特に彼が『サロン評』で取り上げねばならなかった芸術作品が造型芸術であることが、これらの芸術分野に特有な微妙で必須の技術についての詳細な専門的情報を必要としたのである。事実、彼は同時代の芸術家達から具体的に貴重な助言を得ていた。デイドロのこれらの造型美術家達との交流は、しかし単に必要に駆られた便宜的なものであるだけではなかった。十八世紀に確立を始める近代的「芸術」観の中での造型芸術の「技艺」的なものの位置付けの変化へのデイドロの関心がその背後に大きく作用している。自由学芸の中に含まれず、それ迄詩文等に比べて精神性に欠け身体性に

片寄ったものとして軽視されて来た絵画や彫刻は、ルネサンス以来少しずつその地位を向上させていた。仏でも十七世紀に設立された王立絵画彫刻アカデミーによって、画家や彫刻家は詩文と同じ人文主義的知見を身に纏うことで従来の職人的地位からの脱皮をはかりつつあった。デイドロは、そんな彼らの地位向上の流れを啓蒙的知識人として後押しする立場にもいたのである。しかしながら、それはこの哲学者が彼ら美術家達の「技芸」の重要性を極めて意識していたからでもある。最良の場合、彼らの「技芸」は、一般の「職人」たちのそれと同様に、細心の観察や実験と創意を介し辛抱強く獲得された身体的・経験的知としてしばしば「自然」の核心に迫りうるものともなる。だからこそ、美術家の「技芸」は、アカデミーや徒弟制度の因襲から離れ虚心に「細心な注意をもって自然を模倣する」(DPV, XV, 350)という困難な条件を満たすことで、肯定されるものであった。たとえデイドロが、厳密な自然模倣を超えた歴史画重視の立場を捨てなかったにせよ、ジャンル画の画家達であるグループそして特にヴェルネとシャルダンらを高く評価した所以である。歴史画家達がしばしば軽視する眼前のありのままの自然への鋭い接近が彼らの「技芸」の「魔術」を支えるからである。

ファルコネを巡るプロメテウスのピュグマリオンという言説もまた、独自の芸術家の観点からだけでなく、美術家達の「技芸」へのデイドロのこの独自の関心という観点からも理解すべきだろう。

ファルコネは、デイドロが美術批評を展開する際に助言を数多く仰いだ一人であった。絵画よりも遙かに彫刻の専門技術にまつわる知識を欠いた彼は、個人的にも親交の厚いファルコネを介して得た情報を極めて信頼した。そのファルコネの「技芸」は、後に触れる様に「理想美」の重要性を認識しつつも、まずは綿密で細心の「自然模倣」に根差していた。特に「人体」や「動物の体」という「自然」への繊細で執拗な観察は、「硬い石」で柔らかい「肉の感じ」を表現するのを目指すファルコネの彫刻にとって必須であった。この意味でファルコネ

は、「古代人の模倣」を特に強調するヴィンケルマンの立場に一定の理解を示しつつも、決してそれに同意することはない。⁶¹⁾

確かに、これに対してデイドロは、今し方述べた様に、歴史画復興を意図するラ・フォン・ド・サンティエンヌら当時の文人達の方向を共有しており、このファルコネとは別の立場に立つ様にも思われる。デイドロにとって、歴史画の目指すべき「理想のモデル」には、自然を機械的に個別に模倣することでは高まりえないからである。しかしながら、美術家の「技芸」は、模倣すべき「自然」と「古代人(の作品)」を注意深く読み取りながら、眼前には現われぬ自然の「必然性」の連関を試行錯誤の中で産出することを目指すものでもありうる。それは、更には「理想のモデル」に肉迫しうる身体化された創造的な「知」ともなり得よう。むしろ、デイドロにとって盟友でもある彫刻家ファルコネの「技芸」はその様な能動的な「実践知」として捉えられていたと言ふべきかもしれない。そもそもファルコネ自身、肖像彫刻に手を染めることは少なく、⁶²⁾ 聖書の・神話の主題による作品や偉人の記念碑にその精力をより多く傾けた彫刻家なのであった。また、様式についても繊細な人体表現のみならずベルニーニらの劇的なバロック彫刻様式からも影響を受けていた。彼は素朴な「自然模倣」にのみ没頭した彫刻家ではなかったのである。実際、「一七六七年のサロン評」でデイドロは、ラファエルやプッサンそしてピュージェやピガールと並んでファルコネの作品の内に「美的理想モデルたる真実の線」を認めるのである (DPV, XVI, 70)。⁶³⁾

しかし、ここで留意すべきは、デイドロにとって、美術家の「技芸」の中でファルコネのそれがプロメテウス化された彫刻家という言説に極めて特権的なまでに結びつく理由である。プロメテウス神話は、そもそも虐げられ蔑ろにされて来た者達を救済する英雄の物語である。芸術批評の文脈で、今迄の手工芸的な蔑視された地位からの救済・解放を求めていた造型芸術家にとって、神話上のこの巨人族の英雄のもつ第一の象徴的含意がそこにある。この英雄が、従来軽視されて来た

手仕事職人的な美術家達の地位を、詩文の天才作家達と同じ迄に高め救済する「技芸」を持つものとして見なされうる、ということである。しかながら、では何故、ここはデイドロは、画家のヴェルネやシャルダンでなく、ファルコネという彫刻家の「技芸」に特にこだわらねばならぬのか。

まずは二つの理由が考えられる。第一のものは、既に触れた様に、プロメテウスが伝承ではピュグマリオンと同じくしばしば彫像の作り手とされ、美術家の中でも彫刻家と結びつき易かったという極めて尤もな理由である。しかし、デイドロにとつて更に決定的であったのは、次の理由であろう。その第二の理由とは、ファルコネの関わる彫刻術が、特に絵画との関係において、より物質的であり肉体労働を必要とするより職人的契機が強く、その地位向上が遅れていた現状にある。ファルコネ自身が嘆く様に、彫刻作品のデザインをしばしば画家が担当することがあったのもその状況に拍車をかけたであろう。また、絵画と彫刻の比較論争がファルコネと同時代の仏で生じた時、遠近法等の高度な技術をそれ程必要としない等の理由で彫刻の絵画への劣位が主張された程であった。何よりも、ピュグマリオンズムを巡る図像表現において、画家達がまるで自分達の優位を証明するかの様に、見事な彫刻術を巡る筈のこの主題を好んで取り上げていた。彫刻家ではなく、画家のみが自在に操れる色彩の力により、この優れて彫刻的な主題を最も完全に表現しようとも言わんばかりであった。これに対して、ファルコネはピュグマリオンズムを主題として彫刻した殆ど例外的な彫刻家である。他のピュグマリオンズムの彫刻として、少なくとも同時代の仏ではアダンの現存せぬ彫刻の例（一七四三年のサロンに「出展」しか知られていない。更にファルコネは、デイドロの完全な称讚は受けなかつたものの、優れて絵画的な主題たるアペレスとカンパスの逸話を遠近法的な浮彫りで彫刻し、絵画と彫刻のある種の融合を試みた。彼がこれら二つの主題を扱う際に彫刻の「技芸」それ自体の絵画の「技芸」に対する地位向上を意識したのはほぼ確実であろう。

そしてファルコネには、自らの彫刻の「技芸」へのこの誇りと自負によって、既成の権威の介入に容易には同意しない職人気質があった。彼の盟友でもあるデイドロは、彫刻という「技芸」を生業とし、その「技芸」を絵画に匹敵する地位に迄押し上げんとするファルコネの誇りと自負を身近に感じた筈である。この意味で、デイドロにとつて、ファルコネは、生命化の榮譽を与えられた石像の製作者ピュグマリオンであるだけではなかつた。この十八世紀のピュグマリオンは、文字どおり、貶められていた彫刻術の惨めな状態を救済するために現われ既成の権威に反抗するプロメテウスでもあったのである。

しかしながら、デイドロにとつてファルコネによる『ピュグマリオン群像』にプロメテウスが介在することには、明示的ではないにしても根本的な理由が更に存在する。それは彼の哲学的立場の核心に結びつくものであった。デイドロにとつての唯物論という根本的立場が、彫刻家ファルコネをも間接的に巻き込む形で、深く関係するからである。

第三節 唯物論的創造者たる

プロメテウス・ピュグマリオン

デイドロは、ヴォルテールと並んで、当時の最も進歩的思想傾向の一つの中心を主導した哲学者であった。その彼は、彫刻家ファルコネもまた自らが先導する進歩的知識人の側に明確な意図を持って位置付けんとしたのである。言う迄もなく、デイドロがダランペールとともに編纂した『百科全書』に結集した知識人達は、当時の政治的・宗教的な既成権威に抵抗する自由思想に大きく傾いていた。当のデイドロもまた、ヴォルテールと同様の理神論から始まり、更には無神論的な唯物論へと突き進んで行く。そんな彼にとつて、ファルコネの『ピュグマリオン群像』はまさに自らの唯物論思想に深く交錯するものを含意していた。

まずは唯物論がピュグマリオンニズムに結びつくことそれ自体が、十八世紀のこの時期においてもはや驚くべきことでない状況が生まれつつあった。一七四一年出版のブローレ・デラントの『ピュグマリオンあるいは生動化された彫像』という前例がそれである。デイドロはデラントの著作にある程度通じており、この一七四一年の著作もおそらくは実際に知っていた筈である。まずは、デイドロ的唯物論がピュグマリオンニズムに関わる際のデラントの唯物論との最大の共通点を確認しておこう。それは物質から生命体への移行という論点である。実際、デイドロと同様にデラントのピュグマリオンニズムからの影響が伺えるコンデイヤックとは、ここで大きな差異が出てくる。コンデイヤックは、感覚から知性への漸次的で一元的な進展を主張しながらも、非感覺的な物質が感覺的な生命体へと自発的に移行するという発想を決して採択しなかった。あくまでも彼にとつて、神の介入こそが物質から生命の創造を可能にするからである。これに対して、デイドロでは、デラントと同様にこの移行が内発的な自然的過程としてまずは唯物論的に肯定されねばならない。神という超越的外部を介在させず、物質的「分子」同士の相互的作用による生命そして精神への自発的生成という「世界」の厳密な内在性の全体が確保されるべきだからである。成る程、『一七六三年のサロン評』でのファルコネ作品を巡る記述に、明示的に以上の唯物論的立場が語られている、という訳ではない。しかし、後の『ダランベールの夢(ダランベールとの対話の続き)』では、ファルコネのこの作品を明らかに念頭に起きつつ、自らの唯物論的世界観を語ることになる。「人間と彫像の間、大理石と肉との間」の「差異」について問い質すダランベールに対して、デイドロはそれらの間に殆ど差異がないと答えその理由を次の様に言う。「肉体で大理石がでさるし、大理石で肉体が作れるのさ」(DPV, XVII, 90-1)。既にダランベールの質問の中で何度も繰返される「彫像(Statue)」の語が、コンデイヤックの「彫像」の仮説を介して、デラント的ピュグマリオンニズムの「彫像」を既に予告する。事実、デイドロは「大理石」もしくは

はそれのできた「彫像」の実例として、「ファルコネの傑作」を登場させる。それは粉々に砕かれた「大理石」が土もしくは肥料と成り植物に摂取され生体の生命連鎖の中に組み込まれるという、物質から生命体への移行を説明する実例としてである。「デイドロ」ほらそこにあるその立像をとり上げて、臼の中にいれる、それから力任せに杵の数槓を、、「ダランベール」おっと、お手柔らかに。ファルコネの傑作じゃないか。ユエか誰かの作だったらまだしも……(DPV, XVII, 93)。たとえ詳述されぬにせよ、ここでデイドロがデラントと同様に、ピュグマリオンニズムにおける彫像から生命体への移行を唯物論的な立場から念頭においているのは確実である。デイドロが最も評価していた「ファルコネの傑作」たるピュグマリオン群像は、確かに彼の唯物論思想と深く交錯する余地をもつものでもあったのである。

しかしながら、以上の様なデラントと共通する立場の基本線を示すためだけならば、ファルコネの彫刻作品をわざわざ特権的に取り上げる必然性はないだろう。だがむしろ、自らの思想の根幹とも深く連関させつつ芸術批評を展開したデイドロにとつて、ファルコネ作品への『サロン評』での発言それ自体もまたある思想的意義を表明するものでありえた。事実、デラントとほぼ同じ唯物論的な基本線から出発しながらも、デイドロは、ファルコネ作品に即してより独自の唯物論的観点を潜ませている可能性がある。この可能性の導きの糸となるのが、「触覚」性を介してのデイドロの『サロン評』のこのファルコネの彫像作品への関わりである。この触覚的次元こそが、デイドロの眼前のファルコネの彫刻作品から最も雄弁に導きだされるからである。

そもそも、彫像の生命化を色彩の変化によって表現しうる点で、ピュグマリオンニズムにとつて、画家は、たとえ彫刻家より優位にあるとは言え、実は安易な表現者である。むしろ、ファルコネは、彫像術の技術的容易さから絵画の優位を唱える同時代の無理解に対して、ピュグマリオンニズムという主題を積極的に選んだ可能性がある。ピュグマリオンニズムが、彫刻の技術的困難とその超克を証明する格好の主題だっ

たからである。彫刻家は、単色の硬い石の表面それ自体から柔らかい肉の表面への移行を鑑賞者に感じさせねばならないのである。事実、グリムの稀な例外はあったものの、同時代人達の多くそして特にディドロにとって、ファルコネ作品はそれに成功したものと看做された。だからこそ、オウイディウスの『変身譚』の中の一節をディドロはファルコネ作品に即して繰返すことになる。「肉のなんと柔らかいことか。いや、大理石なのではない。指をそこに押しあててるがよい。その物質は、硬さをなくし、押しあてたところでへこむだろう」(DPV, XIII, 409)。いや、むしろファルコネ自身が彫刻による肉體表現の感覚性に極めて敏感であった。そもそもヴェンケルマン的な古代崇拜に一定の理解を示しながらも、この彫刻家は彫刻における近代人の優位を執拗に主張していた。彼にとつて自らの属する近代人の彫刻術の優位は、まずは髪表現にある。しかし、それは硬い石の表面を柔らかい感覚的な織目へと変貌させる表現であり、単なる衣装表現にのみ限定されるものではなからう。石の表面をしてその下に血の通う肉を潜ませる「皮膚」という髪の感情」を呼び起こすことで、身体そのものの表面という「髪の感覚表現にまで及ぶ可能性を持つ。「この高名な近代人」(「クロトンのミロン」の彫刻家ピュージェ)の産み出したものたちにおけるほどに優れて表現された、皮膚の髪、肉の柔らかさ、そして血の「体を」流れるさまの感情が、どんなギリシャ彫刻において見出せるという言葉のか」(FOC, I, 29)。そして、古代彫刻では実現され得なかったこの「皮膚の髪」の感覚は、何よりも彫刻の表面をなぞる「触覚」(もしくは「触覚」化した「視線」)によつてまずは把握されるものに他なるまい。しばしばデッサンもしくは輪郭の知覚に還元されることもあった「触覚性」は、ファルコネ作品では、むしろ皮膚の髪という独自の表面的な感覚性へと向うということである。先のディドロの発言は、まさにこのファルコネの彫刻術のこの必然的な独自の感覚性がピュグマリオンニズム表現の中に立ち現われることを明確に示すものだったのである。

しかし、ディドロの指摘はピュグマリオンニズムの伝統を反復しつつ、その「触覚」的な皮膚の髪を巡る表面的感覚性が、実は官能性に深く結びつくことをも示唆している。成る程、その限りでディドロの指摘はファルコネ作品のある種のロココ性を露呈させたのだという言い方もできよう。ディドロが、既に第一節で指摘した様に、当時のロココ風の絵画的ピュグマリオンニズムにおいて重要な役割を担われたクビドの存在に、その過激な触覚性を指摘しつつ着目するのもその観点から理解できるということである。「一人の小さなクビドが、女像の一方の手に触れているが、彼はその手に接吻しているのではなく、その手を貪っているのだ」(DPV, XIII, 409)。しかしながら、ディドロはむしろその触覚的な官能性により重要な思想的な拡がりを与えてもいるのではないか。この論点は、特にディドロがファルコネ作品に対して自ら呈示する新たな提案によつて浮上する。ディドロによる新たな構図上の提案は、まずは全体の左右を逆向きに変えることである。しかし、より重要な変更は、鑑賞者から見て右から左に移ったピュグマリオンが、左手の甲で女像の心臓のある胸に触れるポーズを取ることであろう。「彼は、「女像の」その心臓の位置にまで達するほどのところまで、「しゃがんだ状態から」ゆっくりと体を起こす。彼はそこに左手の甲で軽く触れる。心臓が脈打っているか知ろうとしているのだ。一方、彼の目は女像の目に釘付けになっていて、彼女の両目が開くのを待っている。この場合、小さなクビドが貪っているのはもはや「彼女の」右手ではなく左手となる。私の着想の方が、ファルコネのものよりも新しく力強いように私には思われる。私の着想による人物像達の方が、さらによりよく群像としてのまとまりがあるだろう。それらが互いに互いを触れることになるのだから」(DPV, XIII, 411)。一般化して言えば、「触れる・触れられる」という行為は、ある「固体」が「他の固体」へと自らを開き交流することでもあろう。その限りで、そもそも『変身譚』以来のピュグマリオンニズムが異性の愛を拒否した者たちがその愛を受け入れその感情を「感じうる」存在へと変身する

物語であつたことがここで大きな意味を持つて来る。この「他者」と感性的な交感を実現する最初の契機が、「触れる・触れられる」ことに他ならないからである。だが、この「触覚」を端緒とする官能的交感作用はまた、デイドロ的唯物論における「固体」と「他の固体」とを繋げる「存在の連鎖」の前提を成す「感受性」の交流でもあることを見逃すべきではない。それは、個々の固体同士の間で、より大きな集団（そこには人間集団としての「社会」も含まれよう）の編成を介して「全体」の「大いなる連鎖」への共感的統合をも示唆するものでもあろう。事実、デイドロは、この「感受性」の議論を、「触覚性」を介してファルコネ作品を巡る言説の中に密かに導入してもいた。先に挙げた『ダランベールの夢』で、「感受性」は、まさにファルコネの彫像が生命化し更に精神的存在になるための根本原理であつたからである。十八世紀において他者の愛に感応する官能的能力たる「感受性」は、ファルコネの彫刻作品が力動的に開示した触覚的交感を通して、デイドロの唯物論的な芸術批評に一つの結実を見たのである。

とすれば、デイドロは、まさに自らの唯物論を芸術批評において独自に展開する一つの特権的な場を、ファルコネの『ピュグマリオン群像』に認めたことになる。ファルコネが、彼にとつてプロメテウスとして捉えられなければならない最も重要な理由の一つがここにある。ファルコネは、無神論的な唯物論哲学をそのピュグマリオン群像を介して開示する場を与えてくれる点でも、神の権威に反抗するプロメテウスに確かに繋がるのである。何よりもファルコネ自身が、百科全書派の哲学者との深い同盟関係を意図的に選択した造型芸術家であり、百科全書派の多数と同様に「理性」の導きを何よりも重視していた⁶⁶。また、後にロシアのエカチェリーナが彼を招いたのも、彼のピュグマリオン群像を彼女が気に入ったからだけではない。『百科全書』第一四卷（一七六五年刊）の項目「彫刻」⁶⁷として自らの彫刻論を掲載される程に、デイドロら啓蒙的知識人との繋がりをファルコネが持つて

いたからでもあつた⁶⁸。この繋がりは、しかし単にデイドロとの親密な交友関係に汲み尽されるものではない。ファルコネ本人が、完全な独学者でありながら、造型芸術家達のなかで哲学者デイドロと堂々と芸術論上の議論を戦わせることのできる知性と学識を持った殆ど唯一の存在であつた。また、彼自身が、唯物論者デイドロと同様に、神への盲目的従属に懐疑的な無神論に極めて共感していたと言われる。既に、ピュグマリオンは、ファルコネ作品以前に一七四〇年代にデランドによって唯物論的な啓蒙教育者・指導者として既に呈示されていた。この意味で、デイドロとの知的連帯の内にあつたファルコネ自身が、このデランドからの新たな知的ピュグマリオンズを引き継ぐ可能性が十分にあつたということである。ファルコネ自身が意図的にプロメテウスの彫刻の進歩的先導者であり、文字通り神に反抗するプロメテウスのピュグマリオンでもありえたのである。

デイドロは、権威に屈せぬ彫刻術の革新者であり自らの唯物論思想を芸術表現上で開示する英雄プロメテウスを、同時代のピュグマリオンたるファルコネに確かに見出したのであつた。しかしながら、ファルコネとデイドロとの間には一七六三年のその『サロン評』執筆以後に、実は決定的な齟齬が生じて来る。確かに、そこに彼ら二人それぞれ個性の違いそして彼らを取り囲む状況に起因する不幸な確執が関係しては来よう。しかしながら、本論が着目したのは、むしろ彼らとその生成の一端を担っていた芸術論的な以上の新たな動向こそがその確執を一層必然化した可能性である。事実、次節で確認して行く様に、デイドロとの齟齬は、皮肉なことに言わばプロメテウス化されたピュグマリオンの立場をファルコネが徹底させることによって大きく表面化したのである。

第四節 改編される新旧論争、もしくは 文人デイドロと対峙するプロメテウスの芸術家

既に確認した様に、プロメテウスの芸術家として、十八世紀のピュ
グマリオンたるファルコネは神的創造に順ずる独創的天才として立ち
現われるだけではない。特にデイドロの芸術批評との深い交錯の中で、
造形芸術の中でも蔑ろにされていた彫刻という「技艺」の救済者であ
り、既成の権威に対抗する啓蒙的知識人達と同盟関係にある知的先導
者でもある。そして実際に、ファルコネ自身が意識的にこの「技艺」
の救済者として知的先導者を過激なまでに演じて行くことになる。確
かに、ファルコネは、彫刻術の誇りと地位を自らの手で擁護するため
に、既成の権威に簡単になびくことはなかった。しかし、それは裕福
で身分の高い注文主の無理解な芸術上の知識を、痛烈に批判すること
に終わるではない。この「彫刻のジャン・ジャック」は、芸術批評も
しくは美学的言説を担っていた当時の知識人たる「文人 (littérateur)」
達に正面から立ち向かうのである。

このファルコネの殆ど孤立無援の闘いは、ある意味で新旧論争の近
代人派からの古代批判に近接しつつも、他方で従来この論争の根底
的な枠組みそれ自体を揺るがすものでもあった。

十七世紀後半から始まった仏の新旧論争は、同時代の近代の学芸と
それ迄模範とされた古代ギリシャやローマの学問芸術のいずれが優位
であるかを巡って戦わされた論争である。古典古代への従来の盲従を
反省し、仏の同時代の学問芸術が古代ギリシャやローマのそれと並び
うるあるいは越えうるものだ、と主張するのが近代人派であった。こ
れに対して、古典古代の文化的遺産の重要性を主張・擁護したのが古
代人派であった。一六九四年の両派の代表者たるペローとボワローと
の公的和解後も、この論争は形を変えつつ何度も繰返されることにな
る。

そして、十八世紀後半という時期にファルコネもまた、しばしば近
代人派的な立場から古代芸術を批判して行く⁷³⁾。彼のその批判は、古代
絵画・彫刻への従来の盲目的な迄の礼讃を巡るより冷静な「技艺」上の
観点からの再検討を介しての、近代の絵画や彫刻の業績の正当な評価
の要求としてまずはあらわれる。先節で触れた彼のヴァインケルマンら
同時代の新古典主義的な古代回帰への彼の慎重な対応もまた、この要
求に直接由来すると言うべきだろう。

そのファルコネが古代と近代の造形芸術を比較する際に取り上げる
「技艺」上の話題としては例えば以下のようなものがある。「浮き彫り
における遠近法」「衣服のみならず肉体の皮膚にも関わる髪表現」「騎
馬像 (特にマルクス・アウレリウス帝の騎馬像が批判の中心となる)」
といったものである。ファルコネは、これらの分野の殆どにおいて既
に近代人は古代人を凌駕している、というのである。その際に彼は、
十七世紀後半の新旧論争の近代人派の代表的論客シャルル・ペローの
議論をたびたび参照している。その点では、ファルコネは明らかに意
識的に新旧論争を近代人派の立場から反復している。しかしながら、
ファルコネの言説は、ペローらの以前の新旧論争の枠組みに単純にそ
のまま還元できるものではない。そもそも彼自身が、ペローの近代人
派の立場に全面的に依拠する訳ではないことを明言する。「私は古代人
達を批判するシャルル・ペローの度を越した学説を採用はしない」
(FOC, II, 15)。確かに、ある研究者が指摘する様に、この意味で「ファ
ルコネは新旧論争の観点からの古代人派でも近代人派のいずれでもな
かった⁷⁴⁾。」とさえ言える。しかし、より正確に言えば、むしろこのファ
ルコネの微妙だがある種決然とした立場は、造形芸術の実践者として
彼が体感せざるえなかったものに根差している。古代の傑作を良く学
びながら、それを凌駕すべき同時代の造形芸術を創造すべきという、
余りにも当然なことのみを意味するのではない。むしろ、ペローらの
世代の新旧論争が (詩人も含めた) 文人達の間で専ら展開されていた
という基本的枠組みを、造形芸術家の側から積極的に全く相対化する

側面を持っていた。すなわち、当時の文化的主導権を独占していた文人達に対して、このプロメテウスのピュグマリオンは造形芸術の側から自らの権利要求を主張するのである。

興味深いのは、まさにそこで、ファルコネとデイドロとの決定的な齟齬が露呈するということである。我々は、ファルコネとデイドロとの間で交わされる、「後世」による讃辞」を巡る論争に触れてみたい。検討すべき中心テキストは、一七六五年の十二月から一七六七年の二月（つまりファルコネの渡露直後）迄に二人の間で交わされた書簡である。ここでは、二人の間で議論の対象となった「後世 (posterité)」という主題が、確かに「新旧論争」におけるファルコネ独自の問題意識に結び付くのである。

まずは議論の発端の概要を押さえておこう。ファルコネの盟友デイドロの立場は以下のようなものである。人は自らの業績に対して同時代からだけでなく自らの死後の「後世」の讃辞を切望する筈であるし、それを切望せねばならない。「我らを取り囲み、我々が賞賛されているこの世界、我らが存在し、その讃嘆の声を聞いている時、我らが値する称讃を直接我々に向ける人々の数、これら全てをもってしても我々の大望ある魂の能力に比しては余りに小さいのだ」(DPV, XV, 4)。何故なら、「その飛翔が常に無限へと向う様な才気ある者を満足させるのは、限りなく無数のこれらの「後世の」礼讃者達の存在なのだ」(DPV, XV, 4)からである。

このデイドロの立場に対して、ファルコネは現実主義者の立場から辛辣な冷水を浴びせかける。「我々が自由にできるものではない」「この後世」の評価は、それに利害が関係するものにとつて「非常に分の悪い籤 (une lotterie assez maussade)」のような余りに非現実的なものでしかない (DPV, XV, 7)。むしろ、傑出した仕事を成すには、「後に人が言うであろうこと」よりも、同時代的情況の内部で「軽蔑や不名誉そして評判の低下を恐れ」「競争心 (émulation)」に突き動かされることで充分なのである (DPV, XV, 7)。

このファルコネからの反論に対して、デイドロは、執拗に「後世」の讃辞を意識することの必要性を主張する。「非難されたくないと思っただけでは、困難な物事の多くを成すには不十分なのである」(DPV, XV, 10)。つまり、ファルコネの言う「小さな動機 (de petits motifs)」では、「下手なことを成すのを妨げ」はしても、「魂を高めえないが故に、偉大なる物事を試みさせるようにすることがない」(DPV, XV, 10)。むしろ、「賞賛されるのを望まねばならぬし、現に在る同胞達、そして未来の同胞達のことを限り無く尊重し、彼らの称讃を飽くこと無く渴望する気持ちで身を焦がすべきなのである」(DPV, XV, 10)。それだけではない。デイドロにとつて「後世」の讃辞は、「同時代の」一時的な嫉妬や情況的な利害関心から切り離された純粹なものであり、永遠的な規範たる「良き趣味 (le bon goût)」に支えられるのである。「我らの同時代人達による称讃は決して純粹 (pure) ではない。今現在の私に語りかけ、そして君が語ることに同じ程に明瞭に聞き取れる、そういうもの」「純粹なもの」は後世の声だけなのだ」(DPV, XV, 8)。「我らを賞賛するのは、私でもピエールでもポールでもジャンでもない。良き趣味こそがそれを行うのであって、良き趣味とは決して滅びることのない抽象的な存在なのである」(DPV, XV, 5)。

「後世」の称讃へのデイドロの関心は、単にデイドロとファルコネが生きている「現在」と彼らの死後の「未来」との間に限定されるものではない。そこではまた、「古代」と「後世」との間の「連続性」が厳密に前提とされ、かつまた古代から見た「現在」という「後世」が「古代」の業績を正当に評価しようという確信が存在しよう。何故なら、「精神の光は氣候で変化することがあっても、太陽の光と同じ様に不滅であり」(DPV, XV, 9)、「それが永遠の「良き趣味」を支えるからである」。

ところが、既に見た様に、ファルコネは、「古代」をその「後世」たる同時代の私人の多くが正当な客観的评价を下すことさえせず、更に過剰な迄に古代を礼讃する姿を批判したのであった。ファルコネに

とって、同時代の無闇な古代礼讃とまさに同じく「後世」の讃辞は信頼するに足りぬ「籤」である点で、彼の独自の古代批判に完全に連なるといふことである。そして実は、ファルコネによれば、盲目的古代崇拜をなほ救い難いものになっているのが、芸術家ではない文人達による芸術への無思慮な言説なのである。

事実、このファルコネの新旧論争への独自の関わりとまさに関連しつつ、この「後世」の評価を巡る論争に文人デイドロの根底的在り方それ自体を問題化する方向が露呈する。その直接のきっかけは、書簡の中でデイドロの一つの発言であった。「そして君は、大理石の破片の内に、あるいはより確実には我らの文章の幾つかの内にも、生き続けることになるのだ」(DPV, XV, 9)。この「我々の文章」という言葉に対してファルコネは、殆ど過剰な迄に反発する。成る程、デイドロそして彼の擁護するプリニウスそしてパウサニアスら古代の文人達の「文章」が、「後世」に現在もしくは過去の業績を伝え、かつその讃辞を形成するのに重要であるのは否定できない。しかし、そんな古代の権威に飾られた彼らの「文章」で示される作品への讃辞は本当に信用できるものなのか。ファルコネは言う。「もしもフィディアスとアペレスの出来の悪い作品を我らが見ることができるとすれば、パウサニアスやプリニウスの文章中の称讃を確かなものとして我らは果して信じるだろうか。たとえ完全に打ち崩されにせよ、少なくとも我らの信頼はより小さなものとなるだろう。君の文章のためにこのことを私は残念だと思うのだ。もしも我々の時代の良き作品が消滅し、悪い作品が残るようなことがあれば、そんな文章を信ずる者は「今し方述べた場合と」全く同じくらい僅かになるだろうからだ。それでも君は後世に伝えられる文章を信用するのだろうか」(DPV, XV, 15)。事実、彼らの「文章」は、ファルコネにとって真に称讃に値する古代のアガシウスではなく、神殿の天上に触れんばかりのゼウス像を造ったと言っただけでフィディアスを賞賛するではないか(DPV, XV, 16)。従って、プリニウスの様な「戯言ばかり言う小者 (petit radoteur)」の「子

供じみた愚かなこと」に満ちた讃辞(DPV, XV, 15)が、実は「後世」の称讃に大きな影響を与えているのが現状なのだ。だからファルコネは断言する。「たとえ私が後世の「評価を気にかける」病を患ったとしても、プリニウスの書いた文章のことを考えただけで私の病は治ってしまうことだろう」(DPV, XV, 16)。実際、ファルコネは、デイドロを含め彼の同時代の文人達が常に参照した古代の典拠への執拗な攻撃へと向う。更に、書簡での批判に飽き足らず、失われた古代芸術についての典拠とされたこのプリニウスの『博物誌』の芸術関係を中心とする部分を仏訳し、その記述の不正確さを容赦なく批判する。ファルコネが新旧論争に造形芸術家の立場から積極的に介入しつつその古代芸術批判及び古代の文人批判を先鋭化させる大きな兆しが、このデイドロとの書簡において既に現われているのである。

見逃すべきでないのは、デイドロ自身が依って立つべき立場にとつて極めて深刻な事態がこのファルコネによる批判の中で生じていることである。これらの書簡の中で、デイドロの言う「我々の文章」に答える形でファルコネが「君達の文章」と言っている通り、後者の批判の鋒先はプリニウスら過去の文人達にのみ向けられるのではない。それは、造形芸術家をさしおいて作品の評価を決定するばかりか、しばしば作品不在の中で「後世」の讃辞をもやがては主導しようとする、文人達の芸術批評の枠組みそのものへの反発でもある。芸術制作それ自体に、注文主の無理解な貴人達だけでなく教養ある文人達が、積極的に助言し介入するという事態は当時珍しいものではなかった。製作者達でさえもそれをむしろ容認していた程であった。ペルニーニは、一六六五年の王立絵画彫刻アカデミーの講演でカステイリオネらの知識と天才がラファエルの創作を助けたことを指摘したと言われる。また、画家アントワーヌ・コワペルは、学者や文人達に「偉大な画家はしばしば相談を仰ぎそして常に敬意を払うべきである」と述べた程であった²⁶⁾。事実、芸術制作では素人の文人達がそこに介入する事態は、ファルコネの同時代においてもケリユス伯爵の例をはじめ跡を断つこ

とはなかった。⁷⁷⁾無論、ファルコネにとってかかる介入は、断じて許し難いものであり、その不満と憤りがこのデイドロとの六〇年代後半の書簡で既に明示されるのである。実際、今し方触れたプリニウスの批判的仏訳と同様に、最も知られたファルコネの古代批判たる『マルクス・アウレリウス「騎馬」像の観察』(一七七年)⁷⁸⁾は、彼のこの態度を明確にする。この著作での古代芸術批判はこの古代の著明な騎馬像それ自体に向うだけではないし、また古代崇拜者への単純な批判でもない。むしろ、ファルコネがこれら以上に仮借なき批判を浴びせたのは、文人達一般の芸術批評家としての能力の不可避的な欠除である。そして書簡でのファルコネによる文人批判は、当時の啓蒙的知識人達の最大の権威たるヴォルテール(DPV, XV, 83-88)、⁷⁹⁾そしてすぐに見る様にデイドロ本人にまで及ぶ。成る程、彼は文人達が美や芸術の一般的原理の域を出ない限りで、彼らの判断を許容してはいる。しかし、制作過程と不可分な最も具体的な領域では、参照されるべきは決して彼らではなく、絶対的に造形芸術家自身の判断でしかない。そして、最終的な判断の主導権もまた常に製作者達にあるのが理想なのである。事実、このプロメテウスのピュグマリオンは、彼の仲間達に外部の助言からの解放と独立を呼び掛ける。「画家よ、彫刻家よ。君達の作品の魂でありたまえ。思索し構想することを知りたまえ。少なくとも、君達に「他人から」与えられた想や意見を正しく判断する者となりたまえ。「中略」だから、結論を言えば、芸術家はみずから自分の作品の主題を考えるべきであり、また、もしも自分よりも知識のある者達から構想を受け取る場合にも、全く持つてその構想の主人となり、それを自らの技艺に適合しその必要に従わせねばならぬのだ」(FOC, II, 156-157)。

だからこそ、ファルコネは、デイドロが敬愛していた古代のプリニウスそして十八世紀初めのシャフツベリら文人達による芸術批評や芸術制作への不当な介入を批判するだけではない。デイドロの類い稀なる芸術批評への優れた関与とその才能を認めつつも、決してこの文人

哲学者からの制作上の具体的助言でさえも無批判に従うことはなかった。『ピュグマリオン群像』を巡るデイドロのあの興味深い助言についても、改作の機会が万一あったにせよ、ファルコネが真剣にそれに耳を傾けたかはかなり疑問なのである。事実、ファルコネ最後の傑作『ピョートル騎馬像』への、デイドロからの制作上の複数のモチーフや象徴の提案(DPV, XV, 194-195)を、ファルコネは明確に拒否している。この文人・哲学者の提案もまた、徒に「作品」に「詩情」を齎す点で、過剰な寓意を嫌い単純な構成を旨とするこの彫刻家にとっては余りに現実離れたものであった。「私がここで」「ペテルスブルグで」仕事として携わっている記念碑の制作は単純なものとなる。蛮族の女、諸民族の愛の寓意像、国を象徴する像は、そこには全く存在しないだろう。これらの像はおそらくは作品により多くの詩情を与えはするだろう。しかし、私の生業とするもの「彫刻」においては「中略」作品を単純にせねばならぬのだ」(DPV, XV, 139: 195-196)。⁸⁰⁾

そもそも、ピュグマリオン群像への提案のみならず、グルーズの「小鳥の死」やフラゴナールの「コレスュスとカロリエ」等に対するデイドロの芸術批評の在り方そのものを考えてみよう。それは「想像力」を介した「詩情」によってしばしば眼前の造形作品から飛躍しつつ論を豊かに展開するところに、最大の魅力の一つがあった。この意味で、むしろファルコネの批判はデイドロの芸術批評それ自体にとっても極めて辛辣なものであった。実際、ファルコネは、「後世」を巡る書簡の中でも、古代画家ポリュグノトスの現存せぬ作品をパウサニアスに依りつつ弁護するデイドロの「詩情」と「想像力」の過剰に警鐘を鳴らすのを忘れない(DPV, XV, 211-212)。⁸¹⁾無論、このファルコネの批判の深刻な帰結は、同じくこの書簡での議論の中で、デイドロ自身が明確に認識していた事態であつたらう。しかし、それは、プロメテウスのピュグマリオンとして「後世」からも称讃されるべき天才芸術家ファルコネを自らの「文章」に書き記した彼には、余りに酷なものだったに違いない。実際、デイドロは自らのことを「君のピュグマリオンと

君の作品の多くが時間の手にかかって決して侵されない様にするために」(DPV, XV, 19)何も惜しまぬのだと言う。そしてその後で、デイドロはファルコネにこう問うのである。それに対して何故君は自らが生みの親である『ピュグマリオン』群像をはじめとする作品の未来つまり後世からの評価を望まないと言っているのか。「君は『ピュグマリオン』群像などのファルコネの作品の「父親ではないのか。「それらの作品という」君の子供達は血と肉を持った存在ではないのか。精根尽き果して一つの作品を作り、それが君を満足させるものであるとしよう。

「その作品への自らの」称讃の微笑の後に、君の口許には後悔のため息が忍び込んで来はしまいか。この日の一時的な現にある讃辞が過ぎてしまえば、明日には造り手とその作品にとって全てが終わってしまふのではないか、という後悔のため息が」(DPV, XV, 19)。

しかし、ファルコネの立場は揺るがない。ここで彼が反論の根拠として持ち出すものの一つは、「伝統」という過去との「連続性」の軌から解放されたある種の先天性の齎すものである。「後世」からの称讃としてその「後世」に伝わるべき造形作品を巡る文人達の「文章」をも完全に無効にする、「自然の賜物」の非連続性である。換言すれば、歴史的連続性の意識とは全く無関係に顕在化する「天才」という現象である。成る程、デイドロと同様に過激な独創性の概念に警鐘を鳴らしたレイノルズと厚い親交のあったファルコネには、過去の傑作からの学習のそして技術的修練の積み重ねは必須のものであり得よう。しかし、「先行する時代」の天才ラファエロの傑作を「後世」のファルコネが理想の模範とするにせよ(DPV, XV, 21)、当のラファエロがその様な自らの子供としての作品の輝かしい未来を意図的に予想したが故に斯様な作品を創りえたのではない。「天才、つまり自然のあの純粋な贈物が、偉大なる製作の唯一の原因である。「中略」それ「天才」がより多くの事物を捉えそして生き生きとそれらを感じるだけ、それは自らの力とその高まりとを証すのである。もしも自然から私にこの贈られた物があるならば、それ以外のうちへと情感的なもの、崇高なもの、

の、偉大なものを捜しに行く等はほしめないだろう。そしてこの賜物がなければ、どんなに無数の未来の礼讃者達が称讃を準備しているのを見たとところで無駄であろう。そんな光景では、私に作品を産み出す力は与えられないのだ。幸福な血脈を持ちたいというどんな気持ちをもつたところで、つまり愛する父親を愛無してくれる何人もの可愛い子供達「という自分の作品」をどんなに強く思い描いたところで、生む能力の無い者が「作品という」子供を生める様になる訳ではない」(DPV, XV, 21-22)。後のカント的な天才論を予見するかの如きこのファルコネの立場には、文人達の「文章」が介入する必然性は極端な迄に還元されよう。ある意味で、デイクマンが指摘する様に、ここでファルコネが示すのは、天才芸術家を巡る極めて近代的な言説と言っても良いかも知れない。つまり、過去の伝統に対する無闇な礼讃を控えるもののそれにより寛容な態度を取る文人デイドロに対して、ファルコネは天才芸術家の絶対性を遙かに押し進める。造形芸術家自身の立場から、同時代人達そしてデイドロよりも、遙かに創造的芸術家の個性と独立を強調するに至るのである。

しかしそれはまた、デイドロ自身がファルコネに見出したプロメテウスのピュグマリオンの意図せぬ形での具現でもあったろう。あらゆる権威に反抗する、神にも並ぶこのプロメテウスの芸術家は、その名付け親の依って立つ基盤をも批判し始めたということである。ファルコネは、デイドロと出会うことによってはじめて、この方向へと意識的に進みえた。それは、デイドロが予見した新たなピュグマリオンズムを、この彫刻家自身が過激な迄に押し進めた末の皮肉な結果でもあったのである。

結語 「公衆」そして「全体」へと

「復讐」されるプロメテウス・ピュグマリオン

まずは本論での分析を簡単に概観しておきたい。一七六三年のサロ

ンに登場した『ピュグマリオン群像』によって彫刻家ファルコネは、欧州随一の彫刻家の一人としての地位を確立した。そして女帝エカチェリーナによる彼の露招聘の結実たる『ピョートル騎馬像』によって、彼の名声はほぼ不動のものとなった。そして、このエカチェリーナによる招聘が、プロメテウス化されたピュグマリオンとしてファルコネを讃辞したディドロの『サロン評』を最大の契機としていた事実を軽視すべきではない。⁸⁸しかし、ディドロにとつて、ファルコネのこの作品は正当なその称讃に値する単なる造形上の傑作であるだけに終わらなかつた。それは、「技芸」の地位向上へのディドロの独自の関心のみならず、特に唯物論思想に基づく彼の行動原理と思索の根本方向にも結び付く余地のある極めて重要な作品でもあつた。ファルコネのプロメテウス・ピュグマリオンという位置付けは、その必然的帰結にも他ならないのである。そしてまた、ファルコネ自身が、ディドロの盟友としてこのプロメテウスの芸術家という役割を意識的に演じたということもできよう。しかし、最終的に確認した様に、ファルコネはその役割を造形芸術家の立場から過激に演じることで、ディドロら文人・哲学者達と埋め難い亀裂を生じさせることとなつた。それはまた、芸術的言説の主導権を、その言説の本来の担い手たる文人から、少なくとも自らが関わる造形分野において芸術制作者が正当にも奪取するある意味での権利闘争でもあつた。以上が、本論の分析で明らかになつたことである。

しかし、この近代美学上の権利闘争には、かかる闘争を潜在的にかつ不可避的に構成する「場」が前提とされていたことを見逃すべきではない。

そもそも近代美学は、傑出した「芸術家」の「独創」的創造性をその中心概念としつつも、むしろ伝統的な「制作術」(詩学)から意識的に距離をとることで成立した。従来の「修辞学」的伝統を引き継ぎつつも、作品が鑑賞者に及ぼす影響力を巡る議論が極めて重要な位置を担うことになつたと言ふことである。⁸⁹では、何故これ程迄にこの時

期に生成しつゝあつた美学的・芸術論的言説において「享受者」に大きな役割が与えられることになつたのか。確かに、この問に対する決定的な解答のためには更なる厳密な考証が必要だろうが、少くとも以下のことは確実に言える。すなわち、十八世紀に芸術を享受する層が大きく拡大したことである。そして、それは特に造形美術の地位を極めて向上させる結果にもなつたであろう。実際、一七一九年の著作で絵画と詩文を主に念頭に起きながら同時代のこれらの鑑賞者の飛躍的増大を指摘したデュボスは、詩文に対する絵画の優位を主張して行く。⁹⁰デュボスにとつて、大衆化したこれらの鑑賞者すなわち「公衆」(public)は、理性や技術上の細かな知識ではなく、「感情(sentiment)」によつて感性的に作品を評価する。⁹¹そんなデュボスの鑑賞者たる「公衆」にとつて、「自然記号」を用いる造形芸術とされた絵画が、詩文よりも容易に感動され易いものとして評価されるのは全く当然であろう。ある研究者が言うところの「絵画の時代」としての十八世紀は、⁹²実はまさにこれら新たな大衆化したある鑑賞者の存在を前提とするのである。ここで、近代美学における「芸術家」のそれも特に造形芸術家の「主導的地位」を巡る意外な結び付きが生じて来よう。十八世紀の近代美学上の言説は、確かに従来の「制作術」からの距離を取りつつも、作品の創造者への関心を全く抱かなかつた訳ではない。むしろ事態は全く違う方向にむかう。既にデュボスでも、「公衆」という新たな享受者の側から美学的言説を構築する一方で、芸術上の天才が極めて重要な形で論じられていた。⁹³特に十八世紀後半以後は独創性を中心にこの天才論が大きく発展する時期であり、既に本論第一節で見た様にプロメテウスの芸術家の概念はまずはこの議論から派生したものである。事態を整理すれば、大衆化されつつある近代的鑑賞者と、独創性の名の下に神格化されつつあつた芸術制作者とは、意識的にしる無意識的にしる奇妙な連携を取り結ぶのである。とりわけ画家や彫刻家等の造形芸術家にとつて、彼らの芸術がこの新たな鑑賞者達を介して更なる地位向上を実現しえたという事情があるだけに、この連携

はより重要なものとなった筈であろう。

とすると、彫刻家ファルコネもまた、時代を代表する天才造形芸術家として当然ながらこの奇妙な連携の中に確実に巻き込まれていたことになる。事実、デイドロの示唆したプロメテウス化の方向をファルコネ自身が押し進めた時に、二人の齟齬がこの連携を一つの潜在的な消失点としつつ露呈し始めていたのである。すなわち、近代的な鑑賞者つまり「公衆」を、どの様に作品鑑賞もしくは芸術批評の内にそれぞれ組み入れうるかという観点から、デイドロとファルコネの対立を捉え直す余地があるということである。実際、二人は共に今し方その名を挙げたデュボスの著作については通じていた筈であり、特にファルコネはデュボス「公衆」の判断を巡るデュボスの言説に明確に言及してもいる(FOC, IV, 120-6)。無論、彼ら二人が新たな大衆化された鑑賞者達に、無条件な好意を持っていたということではない。実際、むしろ彼らが共にしばしば正当な鑑賞眼を欠いたこれら「公衆」に極めて冷淡であったことは知られている。デイドロにとつて、彼らは「全てを見るが何も理解せぬ」存在(DPV, XIII, 353)であり、かつ彼が「後世」の評価にこだわったのもまた、同時代の「公衆」の不当な評価を実感してのことでもあった。また、ファルコネにとつても、デュボスの様に彼らの「感情」による判断を一定に評価する方向はあつても(FOC, I, 31)、それはあくまでも極めて僅かなものであつた。彼には、公衆が作品の制作的な評価をなしているのは、彼が痛烈に批判した教養人たる文人さえよりも遙かに想像し得ない事態であつた筈である。しかしながら、詳細に彼らの齟齬を中心に彼らそれぞれの著作や議論そして行動を見る時、むしろ「公衆」との彼らの潜在的な連携が浮かび上がる。

この連携がまずより明示的にあらわれるのは、デイドロである。あの研究者が指摘する様に、たとえ彼が同時代の仏の「公衆」に批判的であつたとしても、それは彼らが「墮落」した状態にあつたからであらう。むしろ、「恐るべき判定者」であつた古代の「民衆」(DVP,

XIII, 340)と同様に、彼らが啓蒙される未来の可能性が完全に断たれた訳ではない。そもそもファルコネがピュグマリオン群像を出品したサロンの創設者達の、「国民をより教化されたもの」にするという主旨に、彼自身讃辞を送っていた(DVP, XIII, 340)。この「後世」の進歩とそれにより次第に顕在化する筈の「変ることなき存在」たる「良き趣味」(DVP, XV, 6)への信頼こそが、デイドロをファルコネとの執拗な論争に駆り立てたものでもあつた。見逃すべきでないのは、デイドロにとつての「公衆」が「現在」から「未来(後世)」に本質的に繋がるものであり、更には共時的・通時的な連続体として現われることである。「公衆の声」とは、結局のところ「目には見えぬ教会であり、じつと聴き、見つめ、小さな声でしか話さぬが、その声はやがては一般の意見を支配し形作る」(DVP, XV, 165)ものに他ならない。既に彼のピュグマリオン群像への提案が、三体の像の孤立ではなく、女像とピュグマリオンそしてクピドとの連続体へと向うものであつたことは、極めて示唆的である。「存在の連鎖を唯物論的に確保することで、個的なものからより大きな「全体」への「連続性」を目指すデイドロ的思想の根幹において、「公衆」もまた「全体」への一つの通路でもありえたらう。そしてまた、プロメテウス・ピュグマリオンたるファルコネとの論争の中で、デイドロはこの「連続性」に「文人」として介入しうる特権が同時代において遙かに拡大したことに極めて敏感であつた。近代が飛躍的に拡大した二つの偉大な業績として彼はファルコネに二つのものを語る。「郵便」そしてもう一つは「印刷術」という「反復」の近代的形式である。「二つの偉大な発明がある。赤道の発見を六週間で北極に齎しうる郵便とその発見を永遠にする印刷術である」(DPV, XV, 9)。「印刷」というこの「反復」の恩恵を被つたのは、彼の編纂した『百科全書』だけでは無論ない。「サロン評」は『文芸通信』によって少数ながらも仏より遙か彼方の北方の国々へと伝えられた。そしてまた、彼の芸術批評と理論もやがて(彼の死後であるにせよ)「印刷」を介し未来の遙かにより多数の「公衆」そして「全体」へ

と連続するだろう。何よりも、これらの近代的形式たる「反復」可能な媒体を介して文字を操る「文人」たる哲学者こそが、造形芸術家達との闘争に最終的に打ち勝ち彼らを指導する者であり続ける、ということである。そして実際のところ、公衆が精神的に連携せんとする神的天才芸術家という言説を産出したのもまた、彼らであったのである。

確かに、このデイドロの方向性に対して彫刻家ファルコネは、新たな「公衆」への自らの作品の「反復」による連携に遥かに否定的であった、と取りあえずは言えよう。このプロメテウスのピュグマリオンにとっては、啓蒙すべきは「公衆」ではなく、まずもって長い間虐げられて来た同業の彫刻家達であった。しかし、特に彫刻家たる彼を含めた造形芸術家達の地位向上は、既に述べた様に、新たな「公衆」の出現と無関係に成されたのではない。むしろ彼らが望むと望まざるとに関わらず、「公衆」との潜在的連携こそが、文字と言葉の芸術以上により感性的である造形芸術の「解放」を大きく前進させるものでもあった。しかしながら、果してファルコネは、このより大きな「全体」との連携に全く理解も関心を示さなかったと言えるのか。成る程、このプロメテウスの芸術家が執拗に抱く悲観的現実主義が、かかる連携を巡るいかなる明示的発言をも最終的に彼から遠ざけてしまっている。だからこそ、ファルコネ自身、『ピュグマリオン群像』の行く末について、繰返しデイドロに対して最終的な無関心を表明もした(DPV, XV, 21-22: 91: 92: 184)。しかしながら、その当のファルコネが、自らのそのピュグマリオン群像が、デイドロの『サロン評』と同様、高価なセーヴル磁器として少数ながらも富裕な顧客達のために再生産され「反復」そして「流通」されることを知らなかった筈は無い。だが何よりも重要なのは、造形芸術家たるファルコネ自身が「鑿」ではなく「文字」を武器に、デイドロとの激しい論争を闘い抜き、そしてそれを著作の形で意図的に「反復」させた事実である。ある研究者が指摘する様に、ファルコネの著作活動は、従来の芸術制作者もしくはアカデミー関係者達による若手芸術家達への指南書的なも

のではなく、多数の読者を念頭に置く芸術批評的かつ論争的なものであった。明らかにファルコネは、デイドロとの記念碑的な批評的対話を、同時代のより多くの「公衆」に知らしめようとしていたのだ。無論、ファルコネが実は「後世」の評価までをもこれによって明確に意図していたのだと速断したのではない。とはいえ、確かにファルコネは、「文字」を中心とする「反復」を独占し「公衆」そしてより大きな「全体」と連携するデイドロら「文人」達からプロメテウスのごとくその特権を奪取する道を切り開いていたのであった。それは従来⁽¹⁾の詩画論でルネサンス以来繰り広げられていた画家の代表する造形芸術家と詩人・文人との対立のある意味での変奏という枠組みに汲み尽されるものではない。ファルコネが先鋭化させた造形芸術家と文人・批評家との齟齬・闘争はまた、確かに造形芸術を巡る近代的鑑賞者と作品受容の新たな関係にまつわる重要な問いを提起していたのである。そして、この新たな問いの提起のために十八世紀という時代もまた、言説を介してさえ文人に対峙しうるプロメテウス・ピュグマリオンたる天才彫刻家ファルコネを必要としていたのである。

註

(1) 以下、本論でたびたび参照することになるデイドロとファルコネのテクストに関しては主に以下の二つの批評版全集と著作集をそれぞれ用いる。DPV: D. DIDEROT, *Œuvres complètes*, Paris, Hermann, 1975sq.; FOC: E.-M. FALCONET, *Œuvres*, Lausanne, chez La Société Typographique, 1981, vol. 6. 尚、参照に際してはそれぞれの冒頭に付した省略記号の後にローマ数字で巻数を、アラビア数字で該当する頁数を示す。

(2) このサロン出品時における仏語原題は「デイドロを巡る次の展覧会カタログの記述に従った。Diderot et l'art de Boucher à David: *Les Salons: 1759-1781*, Exposition du 5 octobre 1984 au 6 janvier 1985, Editions de la Réunion des Musées nationaux, Paris, 1984, p.453.

- (3) L. REAUX, *Etienne-Maurice Falconet*, Paris, Demotte, 1922, t. I, p.200.
- (4) 一七六三年の「サロン評」は、八月に開催されたサロンの後、同年の『文芸通信』の十月一日から十二月十五日に発表される (Y. BENOT, Introduction pour son édition de *Le Pour et le Contre de Diderot et de Falconet*, Paris, les Editeurs Français Réunis, 1958, p.35)。但し、『文芸通信』は手書きで十数部程ずつ二十五日おきに (一七七二年まで、それ以後は一カ月おきに) 発行されていた極めて特殊な形態の刊行物であり、その読者達は (ロシアのエカチリーナやプロイセンのフリードリッヒそしてスウェーデンのグスタフ三世等を含む) 北方の貴族や王侯であった。デイドロと関連した形での『文芸通信』の簡便な情報としては、以下の辞典のシュローバットの記述を参照。J. SCHLOBACH, art. «Correspondance littéraire», *Dictionnaire de Diderot*, éd. par M. Mortier etc., Paris, Honoré Champion, 1999.
- (5) 但し「プロメテウス」という言葉それ自体が、「ピュグマリオン群像」を巡るデイドロとファルコネの言説の中に登場するのは、この記述以外には私見では極めて間接的に「アレクサンドル・アペレス、カンパス」を巡る記述の中で (そこで彫刻されている古代画家アペレスの姿について) 登場するだけである (DPV, XIV, 296)。この点で本論が展開する「プロメテウス」としてのピュグマリオンまたはファルコネという論点は、この記述のみから発展させた我々の分析方法上の性格が強いものであると断りておきたい。その上で、しかしながらこの「プロメテウス」からの論点を介することで、デイドロとファルコネの議論の対立の本質的方向がより明らかになる、と我々は考える。
- (6) 特に、デイドロとファルコネの場合、「後世」の評価を巡る高名な論争において、しばしば「ピュグマリオン群像」に直接言及しながら二人が直接に議論を交わしていることは指摘しておきたい。無論、本論ではそのような言及箇所以外においてむしろ、プロメテウスの芸術家としての近代的天才的ピュグマリオンニズムという大きな枠組みにおける二人の応答と対立を捉えたい。
- (7) これはファルコネとデイドロの交流にまつわる研究では、たびたび指摘される話題だが、デイドロとファルコネ周辺の仏側ばかりでなく露側の資料をもかなり読み込んだ次の近年の研究が極めて参考となる。A. M. SCHENKER, *The Bronze Horseman : Falconet's monument to Peter the great*, New Haven and London, Yale Univ. Pr., 2003 (in particular ch. 5 Gathering Clouds).
- (8) 馬場朗「近世前の二つのピュグマリオンにおける「技」と「愛」」「紀要」群馬県立女子大学文学部、二五号、二〇〇三年。「舞踊的ピュグマリオンニズムにおける「生」としての芸術」ード・ラ・モットらによる十八世紀音楽舞踊劇のある系譜を巡って」「紀要」早稲田大学第一文学部感性文化研究所、二〇〇四 (印刷中)。「彫像」の「人間」への生成における「自己」と「他者」：唯物論者「ロー＝ランド」のピュグマリオンニズム」「紀要」前掲書、二十七号、二〇〇六年。
- (9) 西洋におけるプロメテウス逸話の文化史的射程については、まずは文学史に焦点を絞ったものだが、以下のものを参照。R. TROUSSON, *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne* (Léve éd., 1964), Droz, Genève, 2001. また、ルネサンスからバロック期迄に限定されるが、美術上のプロメテウスについては、ファルコネの「ピュグマリオン群像」と同じサロンに出品されたアタンのプロメテウス像のバロック的性格についてその論文の最後 (pp.61-62) で触れている以下の研究を参照のこと。O. RAGGIO, «The myth of Prometheus: its survival and metamorphoses up to the eighteenth century», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 21, 1958.
- (10) この様に本論者は、ピュグマリオンニズムを時代ごとに複合的構成契機 (これらの契機の内には時代が推移する内に新たに付け加わったものがある) の中でその中心が様々に推移して行った文化的複合的構成物であるという理解をする。この「愛」以外の同様の論点としては、「ピュグマリオンの技」「近親相姦」「ウェヌス崇拜に基づく豊穡多産信仰」「芸術的天才」「人形性」「魔術」「シミュレーション」などと言ったものが挙げられよう。

- (11) 『蓄蔵物語』第二部におけるピュグマリオンニズムの「愛」の位相と、そのルソー的ピュグマリオンニズムとの関連については既に挙げた拙論で詳細に検討した。馬場朗「近世前の二つのピュグマリオンにおける「技」と「愛」」「紀要」群馬県立女子大学文学部 25号、二〇〇三年、第二章第二節と結語。
- (12) これについても既に挙げた拙論を参照のこと。「舞踊的ピュグマリオンニズムにおける「生」と「死」の芸術」— ヴァ・ラ・モッタらによる十八世紀音楽舞踊劇の音楽系譜を巡って — 『紀要』早稲田大学第一文学部感性文化研究所、二〇〇四年（印刷中）。
- (13) ファルコネとブーシェとの関係については、以下を参照。特に最後のものが詳し。REAU, *ouvr. cit.*, t. I, p.201; A. BLUHM, *Pygmalion die Homographie eines Kunstlermythos zwischen 1500 und 1900*, Frankfurt am Main etc., Peter Lang, 1988, pp.94-95; M.-N. PINOT DE VILLECHENON, «Un sculpteur au royaume de la porcelaines», *Falconet à Sevres ou l'art de plaire*, Editions de la Reunion des musées nationaux, Paris, 2001, pp.22-24; F. JOULIE et S. SCHWARTZ, «Falconet dans l'orbite de Boucher ou une amicale admirations», *Falconet à Sevres ou l'art de plaire, ibid.*.
- (14) ブーシェのピュグマリオンを主題とする絵画については、直前の註や回し文の指摘を参照。BLUHM, *ibid.*, pp.94-95.
- (15) これらのブーシェ以外の十八世紀位の画家達のピュグマリオンニズムについては、註を参照のこと。J. L. CARR, «Pygmalion and the philosophes, the animated Statue in eighteenth-century France», *Journal of the Warburg and the Courtauld Institutes*, 23, 1960, pp.244-247; BLUHM, *ouvr. cit.*, pp.77-81.
- (16) ファルコネのセーブルでの活動の全体像については、初期のブーシェ的作風の強い影響とそこから脱却していくことも示唆に富む、既に挙げた以下のものをまず参照のこと。PINOT DE VILLECHENON, art. cit. また、次のファルコネ研究の中の指摘も参照のこと。G. LEVITINE, *The Sculpture of Falconet*, Greenwich, New York Graphic Society LTD., 1972 (ch. IV).
- (17) A DARCEL, *L'exposition rétrospective de Rouen*, p.24 (citée par REAU, *ouvr. cit.*, p.208); REAU, *ibid.*, p.208.
- (18) この発言は直接に参照するものではないが、MATTHON DE LA COUR, *Lettre à Madame... sur les peintures, les sculptures et les gravures exposées dans le Salon du Louvre en 1763*, citée par REAU, *ibid.*, p.204. ほぼ同じ箇所を引用したプリニウスによる引用頁はそれぞれ七十八頁 (BLUHM, *ouvr. cit.*, pp.86-87)。
- (19) 無論、ファルコネにとってもチャンドロにとっても女像は「ガラテ」の名で呼ばれていた訳ではない。ガラテという彫像の名前の出所については、既に発表した論考で簡単に触れておいた。馬場朗「近世前の二つのピュグマリオンにおける「技」と「愛」」前掲論文、二十五頁（註二十四）。
- (20) REAU, *ouvr. cit.*, t. I, p.204.
- (21) チャンドロ自身の若き日の追憶が重なっていると解釈するのが普通なのだが、ファルコネは一七六三年のサロン以前に発表された有名なピピダ像（石膏像が一七五五年だが、評判を呼んだのは大理石像のもので一七五七年のサロンに出品）が存在する。大理石「ブロンズ」そしてセーヴル磁器として多くの複製が作られたと言われ、奇妙なことに美術史家達とチャンドロ研究者達が全く指摘しつづかなかったのだが、チャンドロがこのピピダ像のことを念頭においていることは十分にあり得る。このファルコネのピピダ像については、まず以下の詳細な記述を参照。REAU, *ibid.*, t. I, pp.183-191. またこの像の各種の革新的側面については、以下を参照のこと。LEVITINE, *ouvr. cit.*, pp.30-31.
- (22) この経緯も直接に参照すべきでない。Mercure de France, novembre 1763, p.208, citée par REAU, *ibid.*, p.203.
- (23) この点については既に挙げた拙論を参照のこと。馬場朗「近世前の二つのピュグマリオンにおける「技」と「愛」」前掲論文。
- (24) TROUSSON, *ouvr. cit.*, p.78.
- (25) OVID (OVIDIUS), *Metamorphoses*, rév. par G.P. Goold, 2nd ed., Loeb Classical Library, Cambridge (Massachusetts) /Londre, Harvard Univ. Pr./W. Heinemann LTD, 1984, 2 vol., t. I, liv. I, p.

- 8 (v.82-83). また、この古代のプロメテウスの人間創造の逸話に「ユエマリオニスムの観点から注目した例としては、十九世紀初の「ユエマリオニスムの研究だが、以下の指摘を参照のこと。」 GEISLER-SZMULEWICZ, *Le mythe de Pygmalion au XIXe siècle*, Paris, Honoré Champion, 1999, pp.35-36.
- (26) Houdart DE LA MOTTE, *Oeuvres*, Paris, chez Prault l'aîné, 1754, 10 vol., t. VII, pp.253-254.
- (27) SHAFTESBURY, *Soliloquy: or advice to an Author* (1st ed., 1710), *Characteristics*, 1711, t. I, part. I, sec 3, p.207. この「Prometheus under Jove」などの表現については、後の註(註25)で短いがその理由を示唆している。
- (28) これについて「アナルマン」の指摘を参照のこと。 TROUSSON, *ouvr. cit.*, pp.291-299 et ch. VI.
- (29) 実際、一七六五年の『サロン評』での「アレクサンドル・アペラン、カンパス」の浮き彫りへの発言と一七六三年の『サロン評』でのヴェルネ評の中での発言におけるプロメテウスを巡っては、「ともして」シャンソリからの影響が指摘されている(DPV, XIII, 388(n.72); XIV, 296 (n.757))。
- (30) 興味深いことは「ファルコネ」の『ピュグマリオン群像』のセーザルでの複製の中には、後にエカチエリーナからの注文で「セーザルとポフン」の原作に基づいたプロメテウス像(一七七四年)と「ピュグ」を成す形で制作されたものもあった。これについては、以下を参照のこと。時代は「天才的芸術家の言説を一つの中心とした」明らかだ「ピュグマリオンとプロメテウスを結び付けよう」として行く。 BLUHM, *ouvr. cit.*, p.121; DE VILLECHENON, Illustrations avec le commentaire du même auteur, *Falconet à Sevres ou l'art de plaire, ouvr. cit.*, p.172.
- (31) GOETHE, Aus dem Nachlaß [Rede bei Eröffnung der Freitagsgesellschaft], Werke, Weimarer Ausgabe, 1907, t. XLII-2, p.13. また「ルターもサーナは先づいふべし」「醜態」などについて「たかやうに」記述している。 HERDER, *Pistik*, Dresden, VEB Verlag der Kunst, 1955, p.69 (Dritter Abschnitt), 十八世紀後半から十九世紀初めのこの同一視については、短いが以下の指摘を参照のこと。 BLUHM, *ibid.*, pp.121-122. さらに「サーナ」の「ルター」の三年の指摘よりは後に位置する。
- (32) 例えば、ある美術史家は「ピュグマリオン群像の特だピュグマリオンとクジュの内にロコロ的なものを読み取り、この群像内部には「十八世紀後半に本格化するより(新)古典主義的な方向にある女性像のコンテララストが存在する」と指摘する。 LEVITINE, *ouvr. cit.*, p.35.
- (33) TROUSSON, *ouvr. cit.*, ch. V.
- (34) J.-J. ROUSSEAU, *Discours sur les sciences et les arts, Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 5 vol., t. III, p.17. このルノーの「プロメテウス批判の射程の重要性については」アナルマンの指摘を参照のこと。 TROUSSON, *ibid.*, pp.276-279 et pp.285-286.
- (35) シャンソリは「プロメテウスを創造的詩人として積極的に持ち上げる一方で、一種の最善説の立場から「プロメテウスが人間に齎した罪を悪の根」とした主張をも退けようとする。これについては「アナルマン」の指摘を参照のこと。 TROUSSON, *ibid.*, p.281. 尚、既に本文で引用した発言で「シャンソリが「大神」の下の「プロメテウス」という表現をしたのも」このことに関わっている。
- (36) VOLTAIRE, *Pendore* (opéra (= tragédie lyrique) en cinq actes), *Oeuvres complètes*, éd. par L. Moland, 1877, t. III (Théâtre -2), pp.571-600. Beuchot の緒言には「ヴェルネ」の願望に「たかやうに」このオペラは一度も上演されていまい。また「同じ緒言によれば、ヴェルネは幾つもの書簡でこのオペラを「プロメテウス」の「オペラ」として述べている(*ibid.*, p.573)。
- (37) 「たかやうに」三者の列挙については「*«Oh suis-je? et qu'est-ce que je vois? Je n'ai jamais été; quel pouvoir m'a fait naître? J'ai passé du néant à l'être»* (VOLTAIRE, *ibid.*, p.580); *«Que vois-je? où suis-je? et qu'est-ce que je pense? D'où me viennent ces mouvements? ...»* (De la Motte, *ouvr. cit.*, t. VI, p.191); *«Que suis-je, et qu'étais-je il n'y a qu'un instant? ... Pourquoi m'a-t-on tirée du néant?»* (Deslandes, *Pygmalion ou la statue animée*,

- Peynaton des Lumières*, prés. par H. COULET, Paris, Desjonquères, 1998, p.60.
- (38) VOLTAIRE, *ibid.*, p.588.
- (39) TROUSSON, *ouvr. cit.*, p.284.
- (40) VOLTAIRE, *ouvr. cit.*, p.592.
- (41) *Ibid.*, pp.598-599.
- (42) VOLTAIRE, *Lettre à Jean Benjamin de Laborde* (le 4, octobre 1765 à Ferney), *Correspondance de Voltaire*, éd. par Th. Bersterman, t. LIX, Institut et musée Voltaire, Genève, 1960, lettre 12101, p.164.
- (43) ヴォルテールに対する、ディドロの敬意に満ちたしかしかなり慎重な対応については、ホギーの記述を参照のこと。R. POMÉAU, art. "Voltaire", *Dictionnaire de Diderot, ouvr. cit.*
- (44) ディドロの美学的・芸術論的議論の全体像については、様々な研究の中の最も代表的なものとして、詳しい形ではシュエエを、最も簡潔なものではソットの指摘を参照のこと。J. CHOUILLLET, *La formation des idées esthétiques de Diderot*, Paris, Armand Colin, 1973; A. BECQ, art. «Esthétique», *Dictionnaire de Diderot, ouvr. cit.*
- (45) P. QUINTILLI, art. «Artisan, Ouvrier», *Dictionnaire de Diderot, ibid.*
- (46) Ch. MICHEL, art. «Les conseillers artistiques de Diderot», *Revue de l'art*, 66, 1984.
- (47) ディドロ美学における「自然模倣」と「理想モデルによる制作」との間の対立と連続性を巡っては、以下の論考を参照。富田和男「ディドロにおける「自然の模倣」とその芸術的效果について」『早稲田大学高等学院研究年誌』四十五号、二〇〇一年。
- (48) だからこそ、ディドロはファルコネが渡露した後の『一七六七年のサロン評』の冒頭で「私はファルコネを失った」(DPV, XVI, 55)とまで言うのである。ディドロの芸術批評にまつてのファルコネの役割については、以下を参照。BENOT, *Introduction pour son édition de Le Pour et le Contre, ouvr. cit.*, p.35; MICHEL, art. cit., pp.13-14. 尚、ミンヘルに依れば、ファルコネはまた「グルーズととも」美術アカデミーや仏の美術制作等の内部的なスキヤンダルを外部のディドロに伝える役目も果たした。
- (49) ファルコネにおける、「美」の「自然の模倣」と「自然模倣」との関連で、後者の前者にも劣らぬ重要性については以下の指摘が、同時代の美術と芸術思想の動向とも合致せし、参考となる。WEINSHENKER, *ouvr. cit.*, pp.37-45.
- (50) REAU, *ouvr. cit.*, t. II, p.462. 以下を参照のこと。F. H. DOWLEY, «Falconet's attitude towards antiquity and his theory of reliefs», *The Art Quarterly*, 31-2, 1968, p.199.
- (51) WEINSHENKER, *ouvr. cit.*, p.44; M. BEAULIEU, «Les "écrits" de Falconet sur la sculpture», *Bulletin de la société de l'histoire de l'art français*, 1992 (année 1991), pp.175-176.
- (52) ディドロ美学にまつて、芸術の表現原理の根本に関わる「自然」概念は現象の部分的表面性の上に現われているものではなく、その背後にある「存在の連鎖」によって構成される潜在的な全体性に貫かれている。この点は、例えば「自然は間違ったことは何も一つもやなす。」(DPV, XIV, 343)と云々語が始まる、彼の「絵画論」第一章におつて顕著である。尚、ディドロ美学における「自然模倣」についても富田論文(富田和男「ディドロにおける「自然の模倣」とその芸術的效果について」前掲論文)を参照のこと。
- (53) REAU, *ouvr. cit.*, t. I, p.137.
- (54) 更には、ディドロ自身がファルコネの馬の彫像(ピョートル騎馬像の馬の部分)にまつて「この彫刻家の「天才」が「自然の真実 (la vérité de la Nature)」と「詩情の魔力 (le prestige de la Poésie)」を融合させた」(DPV, 343)と云々語を参照。DIDEROT, *Lettre à Falconet* (le 6 décembre 1773), *Correspondance de Diderot*, éd. par G. Roth, Paris, Minuit, 1966, t. XIII, p.116.
- (55) 十八世紀の造形芸術家達一般の低い教養の状況とそれに対する文人達の非難およびファルコネの反応については、以下を参照。WEINSHENKER, *ouvr. cit.*, pp.48-50.
- (56) *Ibid.*, pp.114-115. ファルコネ自身の発言にまつては以下を参照。

FOC, IV, 442-3; DPV, XV, 93-94.

- (57) 事実、ディドロは「一七六五年のサロン評」で、以下の様に「アレクサンドル・アペレス、カンパヌ」についてのヴァインの批評に言及しながら指摘する(但しディドロの場合は、純粋な彫刻作品のビュグマリオン群像の方がこのより絵画的彫刻よりも出来が良く、と皮肉を言っているのでもある)。「...; et lorsque Vien disoit que pour le coup vous aviez prouvé que la sculpture l'emportoit sur la peinture, il n'avoit pas tout-à-fait tort」(DPV, XIV, 296).
- (58) デランダのビュグマリオンシステムとディドロのそれとの「唯物論を中心とする連続性については、既に挙げた拙論である程度触れておいた。馬場朗、「彫像」の「人間」への生成における「白口」と「他者」: 唯物論者ブローニャデランダの「ビュグマリオンシステム」前掲論文、四十五〜四十六頁。
- (59) 同上論文、四十五頁。
- (60) フアルコネのビュグマリオン群像制作にまつわる「絵画・彫刻論争との関わりについては、ルネサンス期における論争の歴史との絡みも踏まえた以下の指摘を参照のこと。BLUHM, *ouvr. cit.*, pp.88-92.
- (61) REAU, *ouvr. cit.*, t. I, p.202. グリムの原文に「つづつはヘルマン版全集では削除されているが、次のディドロ全集版の『一七六五年のサロン評』を確認せよ」DIDEROT, *Œuvres complètes*, Paris, le Club français du livre, 1970, t. VI, pp.226-227.
- (62) REAU, *ibid.*, t. I, pp.202-208.
- (63) OVID, *ouvr. cit.*, t. II, p.84 (V.283-284): «*templatum mollescit ebur postoque rigore subsidit digitos cedifque...*»
- (64) 髷表現を巡るこの立場は「同時代のヴァインケルマンの古代崇拜へのフアルコネ留保」そして次節で触れるフアルコネの全体的な古代批判に緊密に結びつくものである(BEAULIEU, *art. cit.*, pp.179-180)。実際、髷表現を巡って古代人を擁護することが、ヴァインケルマンの『古代美術史』へのフアルコネへの言及の理由でもあった。
- J. J. WINCKELMANN, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, hrsg. von Fleischer, Berlin und Wien, 1913, p.210. フアルコネ自身によるヴァインケルマンのこの批判への言及は本論の第三節で触れる「後世」を巡るディドロとの書簡の中で登場する(DPV, XV, 233-234)。ヴァインケルマンが念頭においているフアルコネの「二オネの女達」の髷表現についての指摘は以下の箇所である。FOC, I, p.51. 尚、ヴァインケルマンに注目して来たディドロにも、同様の古代の素朴な髷表現への肯定的解釈(DPV, XIV, 395-396)があり、フアルコネとの差異を考える上で興味深²³⁾。
- (65) フアルコネにとつて、古代ギリシャ人が衣服の「髷」表現のみならず、「皮膚の髷」の表現に対しても関心を格別になかなかつた点に「つづつは更に以下の引用も参照のこと。『Ils étoient si peu affectés des détails, que souvent ils négligeoient les plis et les mouvemens de la peau dans les endroits où elle s'étend et se replie selon le mouvement des membres. Cette partie de la sculpture a peut-être été portée de nos jours à un plus haut degré de perfection』(FOC, I, 28-29).
- (66) Roger de PILES, *Cours de peinture par principes*, Paris, Estienne, 1708, p.263. 但「ル・ジュールの主張の意図は、マッサン重視の絵画観は結局は触覚しかもたぬ盲人のための芸術に絵画を還元するものであり、むしろ、絵画の独自性は盲人の知覚できぬ色彩に基づくべきだということである。尚、ル・ジュールにおける色彩論争的観点からの絵画と彫刻の比較に関しては以下の分析を参照。J. LICHTENSTEIN, *La couleur éloquentte*, Paris, Flammarion, 1989, pp.170-173.
- (67) ディドロの以下のこの指摘に関して「美術史家のストイキツァは「作用と反作用の連続」に特徴付けられるディドロの(そしてこの啓蒙の世紀特有の)「網の目」的世界観との深い連関を示唆している。ストイキツァ、『ビュグマリオン効果』、松原訳、東京、ありな書房、二〇〇六年、一三〇頁〜二四六頁。但し、既に我々もまたこの指摘がディドロの唯物論の「全体性」へと連関して行く可能性については、ストイキツァに先立つ形でデランダのビュグマリオンシステムを巡る論文の中で触れておいた。馬場朗、「彫像」の「人間」への生成における「白口」と「他者」: 唯物論者ブローニャデランダの

- 「ピュグマリオンイズム」前掲論文、四六頁。
- (68) 『ラングヌールの夢』のデイドロ的唯物論における「感受性」の位置については、以下の富田氏の指摘を参照のこと。富田和男、「デイドロの「予見の精神」と「タランボールの夢」」、「早稲田大学高等学院研究年誌」三十八号、一九九四年、五四頁～五六頁。
- (69) ファルコネ的な「理性 (raison)」概念については、百科全書派との関連も含めて、以下を参照のこと。WEINSHENKER, *ouvr. cit.*, p.119 et pp.122-123. 無論、マカルト派と違い、百科全書派の全てが「理性」への全的信頼を置いていた訳ではない。デイドロに至ってはむしろ繊細な「予見の精神」に代表されるような、計算的で冷たい分析的理性以外のもの的重要性が大きいのは周知のことである。但し、ファルコネが「理性」的なものを重視する際に百科全書派とのある種の知的連携を想定していたのはほぼ確実であろう。
- (70) FALCONET, art. «Sculpture (Beaux-arts)», *Encyclopédie*, t. XIV (1765), pp. 834-837.
- (71) SCHENKER, *ouvr. cit.*, ch. «Sculptor of the Empress».
- (72) WEINSHENKER, *ouvr. cit.*, pp.119-120.
- (73) ファルコネの古代人批判と新旧論争との関わりについては、以下を参照のこと(特に WEINSHENKER のものが詳しい)。BENOT, Introduction pour son édition de *Le Pour et le Contre*, *ouvr. cit.*, pp.25-33; H. DIECKMANN and J. SEZNEC, «The horse of Marcus Aurelius», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 15, 1965; WEINSHENKER, *ouvr. cit.*, ch. IV: «The tyranny of antiquity»; BEAULIEU, *art. cit.*, pp.175-179.
- (74) Ch. PERRAULT, *Parallele des anciens et des modernes*, Paris, J.-B. Coignard, 1688-1697, 4. vol.
- (75) WEINSHENKER, *ouvr. cit.*, p.90.
- (76) *Ibid.*, p.75.
- (77) *Ibid.*, pp.74-79.
- (78) この古代騎馬像に關しては以下を参照のこと。F. HASKELL and N. PENNY, *Taste and the antique*, Yale Univ. Pr., 1981, pp.252-255. この騎馬像へのファルコネの批判を巡っては、以下を参照のこと。DIECKMANN and SEZNEC, «The horse of Marcus Aurelius», *art. cit.*; BEAULIEU, *art. cit.*, pp.178-179.
- (79) デイドロとの書簡以外での「ファルコネのヴォルテール批判」とこれに關するファルコネとヴォルテールとの書簡については、以下のセズネックの論考を参照のこと。SEZNEC, «Falconet, Voltaire et Diderot», *Studies on Voltaire and the 18th century*, 2, 1956.
- (80) 但し、この指摘はデュロの書簡 (Lettre XV) へのファルコネの書き込みである。
- (81) デイドロにおける「詩情 (poésie)」概念については、まずは以下を参照のこと。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」、岩波、東京、一九九九年、二七三頁～二八六頁。
- (82) 但し、これもデュロの書簡 (Lettre XVII) へのファルコネの書き込みである。尚、「後世」の評価を巡るこの書簡の中の、この古代画家の作品とパッサニアスの記述を巡るデュロとファルコネの議論については、以下の研究を参照。M. HILSUM, «Sur une représentation absente: le philosophe et la pratique à l'épreuve du langage», *Revue des sciences humaines*, 182, 1981-2. たゞデュロがパッサニアスを通して語っていると言いつつでも、この研究者が指摘する様に、デイドロの語るポリュグノトスの絵画の記述は「詩情」と「想像力」による再解釈があり (*ibid.*, p.83) デュロ自身も「熱狂者となったパッサニアス」の生み出したものである (*ibid.*, pp.86-7)。無論、更にはデュロは「技術」よりも「理念的なるもの」をしばしば重視するデュロの立場との関連があらう (*ibid.*, pp.85-6)。
- (83) レイノルズの美学史上のこの興味深い位置については、以下を参照。小田部胤久、『芸術の逆説』、東京、東京大学出版会、二〇〇一年、八一頁～八八頁。
- (84) ファルコネは、息子をレイノルズの許で修行させてもいた。ファルコネとレイノルズとの関係については、例えば短いが以下の指摘を参照。SCHENKER, *ouvr. cit.*, p.46.
- (85) 無論、この「先行する時代」をファルコネが強調するのは、デイドロが「後世」を強調するのを強く意識しての事である。ただその

ファルコネの指摘の主眼が、「天才」という「非連続性」に結び付くことになるのは見逃すべきでない。

- (86) ここでカントの議論とのある種の共通性として直接に念頭においているのは、「天才は自然の賜物」というファルコネの発言ではない。むしろ、ファルコネ以上により明確に、カントが天才の系譜の非歴史的発生を主張している点である。この点では、カント天才論の非歴史性の問題圏について言及した以下の論考を参照のこと。小田部胤久、「芸術の条件」、東京、東京大学出版、二〇〇五年、百一二頁〜百七八頁。

- (87) DIECKMANN, Introduction de son édition avec Seznec pour *Diderot et Falconet*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1959, p.14.

- (88) この点は、この女帝がファルコネのピュグマリオン群像のオリジナルを、ファルコネの友人であり「サロン評」の著者ディドロを紹介して、何とか手に入れようとした事実(例えばこの事実については、BLUHM, *ouvr. cit.*, p.86) どころかも明らかにあつた。

- (89) その一つの現われは、十八世紀初頭の伊仏音楽論争におけるルセルの議論の内に垣間見ることが出来る。但し、ルセルの議論は先行する新旧論争でのポワローの議論を踏まえている節がある(更には新旧論争以前には、トビニヤックの議論がある)。我々は既に、新旧論争との関連を含めた上でのルセルによるより一般の「鑑賞者」(彼の言葉では「peuple」)概念の重要性を、デュボスの「公衆」概念の重要な先駆者として以下の論考で検証した。馬場朗、「芸術享受における公衆的「自然」の生成」『紀要』群馬県立女子大学文学部、二四号、二〇〇三年。

- (90) J.-B. DUBOS, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Paris, chez Pissot, 1770 (1ère éd., 1719), part. I, sec. 40 (t. D). 参照するのは一七七〇年の版だが、少なくともこの節については一七一九年の初版のものと同じである。

- (91) *Ibid.*, part. II, sec. 22 (t. II).

- (92) 佐々木健一、前掲書(第二章「絵画の時代としての十八世紀」)。

- (93) DUBOS, *ouvr. cit.*, part. II, sec. 1-21 (t. II).

- (94) ファルコネについてはすでに述べる明確なデュボスへの言及があるが、ディドロについても彼の友人のコンディヤックやルソーの著作にデュボスの名が頻繁に登場するだけに勿論デュボスを読んでいた。実際に、『大学案』で、デュボスの著作をバトゥーのそれと並んでディドロは言及する(DIDEROT, *Plan d'une université ou d'une éducation publique dans toutes les sciences*, *Œuvres complètes*, Paris, Le Club Français du Livre, t. XI, 1971, p.80)。また、より芸術論的なレベルで、エルマン版全集の『聾啞者書簡』のある箇所につけた註でその編者シュイエはデュボスの議論との関連を示唆している(DPV, IV, 185)。同じくこのディドロの著作の詩と絵画の違いの箇所について、シュイエはまたデュボスの議論との関連と差異を更に詳しく指摘している。CHOUILLET, *ouvr. cit.*, pp.238-240.

- (95) この点については、特にWEINSHENKERの優れた研究の第三章を参照のこと。WEINSHENKER, *Falconet : his writings and his friend Diderot*, Genève, Droz, 1966, ch. III «The rights of the artist». 特にデュボスの公衆重視の立場に対するファルコネの反論については同じ章の以下を参照。Ibid., p.69 sq.

- (96) フノは、彼の編纂したディドロとファルコネの「後世」を巡る書簡集の序文の中で、たびたび二人の論争における政治論的含意を示唆している。BENOT, *ouvr. cit.*. 但し、その政治論的含意の十分な説明のためには、やはりこの「公衆」の存在との厳密な関連付けが必要となろう。

- (97) HISUMI, *art. cit.*, p.96.

- (98) 或いは以下の発言も参照のこと。「Le peuple, mon ami, n'est à la longue que l'écho de quelques hommes de goût, et la postérité que l'écho du présent rectifié par l'expérience」(DPV, XV, 48)。

- (99) 無論「印刷術」が十八世紀以前に既に西洋で現われたことは今更言うまでもないことだが、ディドロは、自らの属する十八世紀がかかる「印刷術」による「書物」の普及が更なる拡大を遂げた時代であることを強く意識している。この点については、更にディドロが、同時代人でありそのスチール印刷で名声を博していたティポグラ

フのピエール・シモン・フルニエの名を挙げて、彼の印刷術上の貢獻に言及して、その功利的な側面を十分に向き合っている (DPV, XV, 37-38)。

(10) この意味で、デュマロが『百科全書』の「趣意書」で哲学者の以下のような自負を職人達に語った事実は重要である。¹⁰⁾ «Au reste, c'est la main-d'œuvre qui fait l'artiste, et ce n'est point dans les livres qu'on peut apprendre à manoeuvrer. L'artiste rencontrera seulement dans notre ouvrage des vues qu'il n'eût peut-être jamais eues, et des observations qu'il n'eût faites qu'après plusieurs années de travail. Nous offrons au lecteur studieux ce qu'il eût appris d'un artiste en le voyant opérer pour satisfaire sa curiosité ; et à l'artiste, ce qu'il serait à souhaiter qu'il apprît du philosophe pour s'avancer à la perfection» (DPV, V, 5).

(11) WEINSHENKER, *ouvr. cit.*, ch. III.

(12) 但し、この最後の指摘はデュマロの書簡 (Lettre XV) へのファルコネの書き込みである。

(13) ピュグマリオン群像のセーヴル磁器工場での複製については、以下を参照のこと。BLUHM, *ouvr. cit.*, pp.85-86; DE VILLECHENON, «Un sculpteur au royaume de la porcelaine», *art. cit.*, p.18; Illustrations avec le commentaire du même auteur, *ibid.*, pp.1700-172.

(14) WEINSHENKER, *ouvr. cit.*, p.56.

(15) しかし、十八世紀後半に提起されたこの問いは、芸術家と公衆との間に言説や文字そして更には新たな (現代的情報媒体による) 多層的な「反復」とこれらの操作手達が介在することで、その様相をまた大きく変貌させつつも、現在においても受け継がれるものでもある。