

J. - B. DuBos の天才論

五十嵐 嘉 晴

ジャン・バティスト・デュボ (1670—1742) の美学にも、17, 8世紀のフランス美学の扱った基本的芸術概念であるところの次の様な芸術の諸原理や様相が重要視されている。それらは、模倣と創意、自然や真実と虚構、真実らしさと驚異的なもの、徳義と快楽などである。⁽¹⁾デュボの芸術論の要点は、これらに尽きるものでもないし、彼はさらに重要な見解を持っているのであるが、本稿はその一部を考察するにすぎず、彼の美学の全体の要約やそれについて論ずるのは本稿の目的ではない。ところで、上掲の諸概念は、この様な対にしてみると、二律背反となるおそれがある。しかし芸術の多くにはこれらが共存し、大いなる才能によってうまく統合されている。大芸術家は、諸困難を克服し、上の点についても解決し、見事な作品を実現する。それは、とりわけ彼に天才的能力があるからであるとも云える。この恵まれた資質は、デュボによれば、次の様に定義される。「他の人々が大変苦勞してもとても下手にしか出来ぬところのものを、ある人が上手に容易に行うため自然から受けたまわった能力は、天才と呼ばれる。⁽²⁾」

我々は、この様な簡略な説明に満足しないで、芸術的天才についてデュボが考えるところのものを、一層詳細に調べる事としたい。

まずたとえば、彼は凡才と天才とを見較べるに、大構図や長編によってみれば、その差が明らかなる事を述べている点を取り出す事とする。⁽²⁾彼はその説明に、大画面には美に関する個所がより多くあるとか、競馬に於て短距離では駿馬が解らぬと比喻しているが、我々はその奥を探らねばならない。デュボのこの見解の底には、大構図や長編は、主としてイタリア的、ホメロスの、ウェルギリウスの、カトリック的、歴史的であり、小画面や短編は、その主題から云っても、従ってそのジャンルのヒエラルキー

から云っても、卑近、低級で、オランダ的であったり大衆的であると考えられていた当時の美意識を基にしていると云えよう。かように、デュボの考える天才の性質の一端は古典主義的である。

我々の美学者は、天分を持って生れた青年とそれのない人との違いを指摘して次の様に云う時、天才の原理に触れる。「天才は、たとえ未だ下手な創案でも多く発明するが、天分の無い人は何も発明しない。」⁽³⁾「偉人を単なる職人から、⁽³⁾ 区別するところのものは、創案(Invention)であるという意味の事は、多くの個所で再三繰り返して云われている。この様に、デュボにとっては、天才とは、まず第一に、発明の豊かな能力として考えられた。天才は、新しい觀念⁽⁴⁾新しい表現を創り出す。⁽⁵⁾」

しかしながら創案の才能を持つ者が、必ずしも大芸術家とはならない。この事に関して、我々の批評家は、意味の不明瞭な寓意を創り出す画家に文句を云っている。⁽⁶⁾そして、寓意像考案の濫用とその様な事をさせる「⁽⁶⁾ 思いつきの想像力」に反対して、我々の美学者は、創意についての考えを次の言葉で説明する。「情熱にあふれる詩人と評価されるためには、主題を創案したり、登場人物を創造する必要はない。扱う行為を感動させるべく表現して、詩人という名に値いするのだ。これは、ある状況に想定される人物に、いかなる感情が適しているかを想像しこの感情をうまく表現するのに最も適切な仕方を、自からの天稟から引き出してなされるものである。⁽⁷⁾」本稿は、あえて画家と詩人を混同して論を進めるが、これは、絵の最も大切な所は詩的なものであり、詩の最も大切な所は絵画的なものであると云うのがデュボの所論であるので、この事に基いているが、この事を説明するのが本稿の主題でないので省く事とする。⁽⁸⁾そこで、上記の引用に対応する感のある絵について

の我々の美学者の見解を次に掲げる事とする。
「自然を、言わば見ずしても写す事が出来る必要がある。決して見る事のない様な状況に於ても、その動きや感情が如何なるものであるかを正当さをもって想像出来るべきである。(中略)したがって、作家の想像力が、表現に為すべき最も難しい全ての事を補う必要がある。」デュボによれば、芸術の最大の価値は、創案と表現(厳密には情念の表現と考えられる場合が多い)に見てとれるのであるが、これらは想像力(構想力 Imagination)に依るものである。そしてこの想像力は、従って創案と表現は、正鵠を得たものでなければならぬのである。デュボは、実り豊かな想像力は、⁽⁹⁾「賢明で正当なる知性」に導びかれるべきものと考えたと云える。ここから、彼の考える天才は、想像力に基き、創案に存しながらも、理性主義的色彩も持っていると云えよう。

「見ずしても良く写す事が出来る事が大切である」と我々の芸術理論家は云った。想像する事が大切なのだが、やはり写す事が必要なのである。芸術の模倣論は、この時期の美論家にとって必須である。そして、良く写すためには、良く見なければならぬであろう。良き模倣は、透徹的観察に基くであろう。デュボにとっても、この事は重大と感じられて、次の様に云う。「(天分をもって生れた人は)、他の人々の眼には同じに見える諸対象の中に無限の差異を見出す。」⁽¹²⁾さらに先で、次の附言をする。「天才の不可分の伴侶である透徹力は、俗人の間では最も使い古されたと思われている主題の中に、天才的詩人をして新しい面を発見させる。それは、天分が各々の人間をそれぞれの仕事に別個の道によって導くからである。」⁽¹³⁾個々の多様な天分に関しては後に触れることとして、ここでは、我々の美学者が、透徹と識別の力を天才の属性と見ている事に留意する。彼は、この能力を、特に喜劇作家の劇創造に際して必要なものと考えている。そこでは、現実(デュボの語では Nature)の中に、⁽¹⁴⁾「同じ行動の異った原理」をはっきり見抜き、あるいは「同じ原理がいかに各人を違った風に行動させるか」を見抜

ける人のみが、新しい喜劇の人物を作り出す事が出来るという事が指摘されている。さらに進んで、天才的作家が現実のモデルの内に見出す特定の特徴的なものを結合する事によって、喜劇の人物が作られるとデュボは考える。⁽¹⁴⁾我々の美学者は、新しいものの創造という事で、一面においては新奇さを求めるにすぎない点もあるが、他面においては、モリエールの傑作に導かれて、喜劇リアリズムにおける典型的創造、その芸術的抽象と具体化の過程を発見していると考えられる。この意味で、古典主義的芸術模倣論は、その天才論と関連して、何よりもデュボの透徹力によって、新しい芽を産み出したと云える。

こうした大なる注意力と正確さが要求される喜劇作家は、では冷静に(人間の)自然を模写するのであるだろうか?我々の美学者は、この問いを喜劇については発していない。しかし彼は、芸術家は一般に、創造活動においてパトスに満ちる(pathétique)⁽¹⁵⁾べきであると考えている。そしてこのパテティックな資質については、デュボによれば、「天分なくしてはパテティックになれない」⁽¹⁶⁾のである。

パテティックという様な魂の高揚した状態は、enthousiasmeと呼ばれる芸術家のあの忘我の境地と関係ある。デュボは天才を説明するのに、この部分に関するアリストテレスやその他の人々の見解を援用して、神的熱狂を重大視して次の様に云う。「天才とは、画家を自分自身の上に高まらせるところの、画家をしてその画像に魂を、その構成に動きを入れさせるところの、あの火である。詩人が、俗人には家畜の群しか見えない野原に美の女神達が踊るのを見る時に、詩人に取り憑いているのは神的熱狂である。」⁽¹⁷⁾またデュボは、詩人がこの高貴な火を必要とするのは、韻を踏ませる如き技術的な面(la mécanique de l'art)に於てではなく、その詩想(poésie)のためであると指摘している。⁽¹⁸⁾そしてこの火の神的な高貴さは、芸術家の社会的地位の向上をも保証する故に重要であると考えられた。この事は、我々の美学者の次の言葉の中に見て取れよう。「画家を詩人にし、

詩人を画家にするこの神的夢中が、もし我等の芸術家達 (Artisans) に欠けているなら、もし彼等が、ペロー氏が云う、あの火、あの神々しい炎、我等の精神の精髓、我等の魂の魂、を持たぬなら、画家も詩人も一生賤しき労働者や人夫に止まるのである。彼等には、日当は支払うべきとしても、文明国民が著名なる芸術家に払う敬意と報奨には値いしない。⁽¹⁹⁾ 芸術的熱中を、単に心理学的に見るのではなく、価値と結びつけて論ずることの様な天才論は、当時の芸術と芸術家の昇位の要求に合致するものであるが、ここではその価値は、靈感を受けて神々しいという事で充分であり、それ以上の理由を理論化する事はなかった。

ところで、この芸術的想像力の発揚は、時として躁狂にまで到るとしても、それが神に基くものであるからには、また先に見た様に実り豊かな想像力であるべきである以上は、無分別ではない筈である。神的熱狂の正しいあり方について、デュボは次の如く考える。それは、「主題の真実らしさが許しうる全ての装飾によって、(芸術家が自分の) 作品を豊かなものとする才能と、情念の表現によってその登場人物全てに生命を与えること」に存する。⁽²⁰⁾ 真実らしさと情念の表現とは、古典主義美学や我々の学者の美学に於いては、自然や真実の模倣・模写を抜きにしては成立しないものである。そしてこの様な模倣には、理性主義的規制がかけられざるを得ない。従って、神的熱狂にも、古典主義的ないし理性主義的制約と色彩が加えられていた。これら諸要因の均衡への解決として、デュボの天才論が展開されるのである。

我々の美学者は、天才の熱狂を強調して論じているが、この強調が当時や古代の芸術論と比較して、特別に増幅されているかどうかを判定するのは難しい。もともと、Ingeniosus を超える天才の観念は、古代より存在した。この観念は、16、7世紀の芸術論議の中に散見されるのみならず、当時の文化人の間で通常的なものであった。しかし、17世紀の末から18世紀の初めには、天才と熱狂の強調は、特に次に述べる事情によって促進された。ボワローによって翻訳

された偽ロンギノスの『崇高論』(1674年出版)⁽²¹⁾は、数版を重ね広く読まれた。そしてここでは、崇高の源泉として、パテティックと神的熱狂が重視されている。そこから、崇高を論じて行くと、天才を際立たせて行く事になる。崇高を語る時には、天才を語る時と同じ様に、パテティックや熱狂をはじめとして、火、稲妻という語が用いられた。⁽²²⁾ この様な崇高と天才の観念を人々が尊重し受け入れる土壌は、フランス古典主義の批評における他の筋道からも、作られていたものである。まず第一に、気取った文体 (préciosité)、機智の巧妙さ、表面的な輝きにしか依存しないものに対しての批判は、自然で深く心に刻まれるものの価値を主張することでもあった。デュボが、不可解な寓意や「作家の想像力の巧妙の美、即ちその人の機智 (esprit) によって拍手を得ようとする望み」に賛同せず、「エスプリを見せようとする望みほど馬鹿げた事を云わせたり為させたりするものはない」と断言したり、「感動的であり且つ自然であるよりも、機智があることの方がずっと容易である」として、後期ラテン作家を批難するのは、⁽²³⁾ この意識においてであると云えよう。そして崇高は、誇張や巧妙さとは取り違えらるべきものではなく、感動的、単純、自然なものであるから、⁽²⁴⁾ 古典主義やデュボが求めているところのものと合致する。第二には、コルネイユの悲劇『ル・シッド』は、『アカデミーの意見』にも拘らず、一般に高く評価されていて、心を魅し動かすものは、規則的な美以上のものでありうると云う事を知らしめていた事である。そして美は、整然たるものや綺麗なものに近いとするなら、崇高は規則や装飾を凌駕するもので美とは異なるのみならず、それを越える美学的カテゴリーと考えられていた。⁽²⁵⁾

かくして、一面に於ては理性的、規則的と見なされる古典主義にも、それに反する面が存する事が理解されねばならない。デュボが天才論を始めるに当たっての展望は、この様な意識と密接な関連の中で作られたと云えるであろう。彼の『詩と絵画の批評的省察』の第二巻は、次の文章で初められている。「詩と絵の極致 (subli-

me) は、雄弁のそれが納得確信させる事である様に、感動させる事であり、気に入られる事である。ホラチウスは自分の定言に一層の重みをつけるため、立法者的語法で云った；あなたの詩句が美しいだけでは充分でない、それはさらに心を動かす事が出来、喚起せんとする感情をそこに生れさせることが出来ねばならぬ。(中略)もし規則正しさと制作の手際のよい美以外の長所が無いならば、詩も絵と同じく、あの効果を生じしめる事は出来ぬであろう。最も良く描かれた絵も、最もよく構成され最も正確に書かれた詩と同様に、冷たく退屈な作品でありうる。作品が我々を感動させるためには、絵ならばデッサンの手際の良さと色彩の真実性が、詩ならば詩体化の豊かさが、それ自体で我々を感動させ我々の気に入られることの可能な対象を、存在させるのに役立つべきなのである。⁽²⁸⁾

我々の美学者にとって芸術は、感動が問題なのである。ある悲劇詩人が、デュボの心をとらえる登場人物の行為や状況を展開させるなら、我々の批評家は感激に泣き、次の様に云う。「この様に私の心をもてあそぶ芸術職人を、何か神秘的な事をする人と私は見做す。」⁽²⁹⁾しかしもし、人物の性格や主人公の非凡な行動 (aventures) によってある劇が、デュボの関心を引かぬ時は「たとえそれが正しく (purement) 書かれていても、演劇の規則と呼ばれるものに対する誤りが無いとしても」、彼にとっては退屈なのである。⁽³⁰⁾我々はここから、18世紀に「お涙頂戴劇 (drame larmoyan)」に向う劇の志向と連関づけて我々の批評家の意識を分析して行く事も出来ないのではないが、問題を、古典主義期にまだ居るデュボの天才と規則についての見解として検討して行く方が、ここでは妥当であろう。

我々の批評家は、詩の規則は、絵の修業に較べれば容易に習得されると見做し、「その規則を守るのを怠たる人々の多くは規則をちゃんと知っているが、その定めを実行に移す才能がない」、と云う。⁽³¹⁾従って、規則や技術的なもの (la mécanique de l'art) に基き、それらを良く適用するには、才能が必要という事になるから、デュボは芸術のこの部分——規則や「メカ

ニック」——の重要さを無視はしていないと云えよう。⁽³²⁾また彼は、大作家の真似をすることしか出来ぬ人でも、正しく作詩し、立派に韻をつける事が出来れば、この人は世間では少くとも立派な才人 (bel esprit) として通る、としている。才人は、才能があるのだから、もともと容易な詩の規則を実行に移すことが出来るのである。ところで一方デュボは、「メカニク」は平凡な詩を作るのに満足する人には簡単だが、立派なものしか作らないと欲する人には難しい、とも云っている。⁽³⁴⁾そうすると、「メカニク」はその困難さ故に一層重視される事になると共に、定義によって容易に事の出来る天才は増々困難な事に直面しなければならない事となる。我々の批評家は、ボワローがラシーヌに詩を苦勞して作ることを教えたのは、ラシーヌにそれが出来るに十分な才能があるからであったという話を伝えている。⁽³⁵⁾さすれば天才とは、困難ながらも容易に為す人と云うべきであろう。正に、「詩人であるのでなければ、より良い詩は作れない」のである。⁽³⁶⁾

規則を実行に移せない人は才能が無いのだが、それをしないからと云って才能が無い訳ではない。良い詩や絵は、デュボの考えでは、「メカニク」よりも、創意、対象、特に「文体の詩情 (Poésie du style)」は、絵に於てはこれに対応するところの「表現」に依存するものである。⁽³⁷⁾それは、Bel espritを越える Esprit de l'esprit、神秘的ないし天才的技術にかゝるものであると云えよう。デュボは、創意と詩想が芸術家にとって最も重要とする観点から、プッサンの価値は、年を取って手が不器用になったり考え出した事を実行に移す能力が欠乏して来ても、想像力に於て若々しかったから、生き存えているとか、コルネイユの晩年の作品は、構成も場面も道理に合わなくなって来ても、その文体の詩情によって天才的高揚と豊富さが認められると云う。⁽³⁸⁾ともかく我々の美学者にとっては、「規則に対する過ちがなくても、作品は悪くありうるし、規則に対する誤りがあふれている作品も立派でありうる」のである。⁽³⁹⁾規則に反しながらも心を動かす天才の尊重は、18世紀

のフランスでのシェークスピアの「発見」に行きつくものであり、逆に、この様な天才論はシェークスピアの作品によって増強される⁽⁴⁰⁾。かつてイギリス人になりすまして謀略文書を作った程に英国や英語に関する造詣の深いデュボだが、未だこのイギリスの天才については語っていない。シェークスピアがいなくても、先に述べておいた古典主義期の批評の素地があれば、この種の天才論は導びき出せるものであるが、デュボに於ては、それ以外に次の様な彼の感性も参加していると思える。我々の美学者は、ヴェネツィア派の彩色に秀でる画家達について語るとき、「色彩の魅力が大変強いので、配置やデッサン、詩的と絵画的真実らしさに対する莫大な過ちにあふれているにも拘らず、我々をしてバッサーノの絵を愛させる；我々がこれら絵を称讃する際に、我々の眼下にこれら過ちが現在あるにも拘らず、色彩の魅力が我々にそれらを誉めさせるのなら、詩を読む時に、我々がそこで気づいた誤りを、いかに文体の詩情の魅力が我々に忘れさせるかを容易に理解する事が出来る⁽⁴¹⁾」、と云っている。デュボはここでは、理性的、知性的と見なされ得る配置やデッサンや真実らしさよりも、感覚的と云える色彩に引かれて過ちを断罪しない⁽⁴²⁾。また、いわば「メカニク」に属するところの彩色に引かれ、それを「詩想」と対応させる様な比較を行っている⁽⁴³⁾。さらに、作品に間歇的にでも現われる——文体の詩情は、コルネイユの晩年の作品に於ての如く、間歇的発現でしかなくとも良いとすれば——印象的なイメージと情念によるその時々現在の快が、前後のなり、絵に於ての如く同時的なりの欠陥を忘れさせるとデュボに感じられている⁽⁴⁴⁾。この様な感性は、ロココ的なものと関連づけて考える事も出来ようが、その証明は困難である。

ともあれ、規則と芸術創作についての我々の美学者の見解は、一般的には、次の彼の言葉に要約されよう。「最も整ったデッサンする人が最も偉大な画家でない様に、最も大なる作詩家が最も大なる詩人ではない。大作家の作品を見る時、制作の規則正しさや美を、彼等の技の最

終的目的と考えず、上級の美を作品に入れる手段として考えた事に、すぐ気づくのである。』⁽⁴⁵⁾したがって、さらに今まで我々が検討して来た事を加味して云うなら、天才は天分がある故に芸術の規則はその人にとって一層難しいものであるが、それを自分の意のままに扱う事が出来るが、又はそれを無視しようが、それを支配し、凌駕するとデュボは考えていた事になる。

さて次には、先とは逆に、絵画の技術は詩のそれよりも難しく、一層重要であるとデュボが考えている事を糸口として、天才の諸問題を調べる事とする⁽⁴⁶⁾。実際、技術の習得、手や眼の修練は、職人的修業に於ても、アカデミックな教育に於ても、美術家形成のための大きな部分を占めている。デュフレノワ、フェリピアン、ド・ピール等の17世紀の美術理論家も、画工の修業のため、詩や教養など精神的分野の必要を説くのみならず、手や眼といったいわば感覚的部分の訓練をも重視した。我々の美学者も、これら肉體器官の重要さを次の様に述べている。「画家にとって、高貴な考えを抱いたり、最も高雅な構図を構想したり、最も感激的な表現を見いだしたりするだけでは充分でない。構想力が要求する線を正当に引く事が出来るために、その手が百の異った仕方で正確に曲る様に従順にされている必要がある。(中略)もし構想力が自分を思うまゝに助けてくれる事が可能な手と眼を持ってないなら、構想力が産み出す最も立派な考えからも、粗雑な絵しか出てこない。』⁽⁴⁷⁾この見解は、先に挙げた老プッサンについて云った事と一見矛盾している風に思われるが、ここではデュボが、精神的なものに対するメカニクやフィジックの重要性を無視してない事だけに留意する事とする。眼や手の磨きをかけるに必要な勉強は、簡単なものではない。我々の著者も、それは、数年間に互る辛抱強い専心が必要であると云う⁽⁴⁸⁾。Nulla dies sine linea（一日として筆とらざる日なし）とは、古来より画家への箴言である。

詩人も、立派であるなら、その仕事は厳しいと我々の批評家が云った事は、すでに我々は知っている。「大芸術家は、自分の作品に最も少

ない手間しかかゝらぬ人ではない」、とも彼は云う。⁽⁴⁹⁾この言のすこし後で、また次の様にも云う。「詩人は、苦しい仕事と骨の折れる注意なくしては、長い作品の粗描を構成しない。自分の詩に、韻をつけ、推敲する仕事は尙いやなものである。この仕事が是非とも必要とする瑣事に対する勤厳な注意力が、すぐに疲れてしまわない事は不可能である。しかしながら、長い間注意を続けねばならない。」⁽⁵⁰⁾この言明も、本稿の当初に挙げた天才の定義と矛盾する様でもあるが、天分ある詩人なら為さねばならぬ事であるし、後に述べる説明によって解決か補足がされるのであろう。

我々の美学者は、「天分によって新しい観念に実在性を与えることの出来る詩人は、同時に新しい形象を産み出し、それを表出する新しい表現を創造する事が出来る」と主張している⁽⁵¹⁾が、「同時」としても、それは長い辛苦の練磨の末である事を、今まで見た事から認めざるを得ないであろう。熱心な研究と仕事なくしては、芸術家は作品も作らねば、自分も作らぬと云えるであろう。デュボは云う；「最も恵まれた天才達も、生れながらにして大芸術家ではない。彼等はただそれになる可能性を持って生れるのだ。彼等が達する事が出来る完成点まで高まるのは、⁽⁵²⁾労苦のお蔭でしかない。」我々の美学者は、その尊敬するクインティリアヌスと共に、研修と天賦の才、技術と天分の共同が必要であり、「修養 (Culture) は常に、最も恵まれた生れながらのもの (le naturel) をも美しくして行く」と考えるのである。⁽⁵³⁾こうして、一般に自然主義とされ、後にこの点について検討するところのデュボの思想も、自然が自然を磨くとでも彼が云わぬ限り、単に自然に信頼をおくものでない事が知れる。

「創作するには天分を持って生れなければならない。そして人は長い研鑽の助けによってしか、よく創作するには到らない。」⁽⁵⁴⁾こう云うデュボの考える研鑽とは、従って彼の芸術 (家) 教育に関するとも云える見解の要点は、「自然への絶えざる注意」と、「模倣に適するものと凌駕に努めるべきものへの考察を伴うことにな

る大作家の作品への真摯な省察」であると云える。⁽⁵⁵⁾これは、アカデミックでも古典主義的でもある芸術教育の理念と云えよう。この様な勉強によって形成され、後天的に獲得された能力は天才の共同者であるべきとされた事は、我々はすでに見た。しかしながらデュボは、この見地を自から壊すかもしれぬ。彼は、クインティリアヌスを援用して、産み出す才能と創作する技は学び取られぬものでない⁽⁵⁶⁾と考へ、「競争心や勉強は、自然が規制したその人の活動の限界を越え出る力を天才に与える事は出来ぬだろう」と云う。⁽⁵⁷⁾続けて彼は次の如くも云う。「辛い努力が天才達に与えると思われる広がりには、外面的な広がりにはすぎない。技術は、彼等に自分の限界を隠す事を教えるが、それを向こうへ押しやることはない。」⁽⁵⁸⁾天分は、生れつき自然に備わっているもの、先天的なものであるから、教育や修業も、天分そのものを形成する事は出来ぬと我々の哲学者は確信し、次の様に断言する。「人は、私が語っているところの情神の性向 (天分) を取得することはない。もし生れながらにしてそれを持ってなければ、決してそれを持つことはない。」⁽⁵⁹⁾

我々の哲学者の天分と自然への信用は、大きい。幾人かの芸術家の伝記を列挙して彼は次の様に結論する。「これら大人物全ては、詩人を作るものは自然であり、教育ではない事を示した。」⁽⁶⁰⁾彼はまた、そこに同様な見解のキケロの権威も援用した。たしかに我々の哲学者は、「重要職に適して生れた幾人もの天才が、その才能を示す事なくして死ぬ事がありうる」事や、⁽⁶¹⁾「天才達皆が、自然が彼等をそこに到るのを可能にした完成度に達しない」事を認めてはいるが、特別に芸術上の天才に関しては、次の様な意見なのである。容易に物の出来る筈の天才が、大器晩成になるとしても、⁽⁶²⁾運命の女神の意によって、いかなる困難や逆境にも進んで打ち勝ち、⁽⁶⁴⁾不適性な教育も克服するものであり、⁽⁶⁵⁾いかなる方法や障害も、天分を取り上げたり、天職から逸らせる事は出来ない。デュボは、「全ての衝動のうちで、自然のそれが、人がそこから自分の性向を引きだすものであり、一番強力

なものである」と云い、⁽⁶⁶⁾天分は必ず発揮されると考えるのである。この観点から、我々の哲学者はさらに、社会を海に喩えて、「凡庸な天分の者は没するが、強い天分の者は岸に上陸する方法を結局見つける」とし、⁽⁶⁷⁾「一生の間埋没している天才は、すでに云った様に、弱い天才である；（中略）彼等を失う事は重大ではない；彼等は著名な芸術家になるために生れてはいない」と断言する。⁽⁶⁸⁾デュボのこの思想は、逆境の中で埋没しているかもしれない幾百億の才能にとっては、悲観的であり、自由であるとしても運命的弱肉強食競争を思わせると云えよう。天才が、可能性から現実性になる時、諸困難への直面を無視していないデュボは、現実の要因を探す時には、天分・運命・自然に、あまりに楽観的信頼を置いていると云えよう。ラテン的教養を持つデュボの自然主義的天才論は、彼の時代に発展して行く自然主義的な哲学、宗教、法学などの中にあつて、理神論的ではなく、楽天的運命論の色彩を持っている。

デュボによる天才は、運命であり、⁽⁶⁹⁾「星」が決めるのであるからには、決定論的である。また、我々の哲学者は、天才の自然発生性を重く見るのであるが、この自発性は「自然」によって決定されている。この事に関して、差し当って次の様な検討をする事が出来る。大器は晩成するとも考えたデュボが、天才が天才となる修業や決定が行なわれるのは、15才から30才までの間である⁽⁷⁰⁾と云うのは、年令的自然を斟酌する事である。また彼が、「変な気まぐれにより、偶然の運が天才をカルムイクのタルタル人達の中に生れさせるか、又は天才が幼年の頃からラブランド人達のもとに連れ去られていた」なら、⁽⁷¹⁾天才は埋没した儘でありうる事を認めるのも、偶然とはいえ必然的なものになるこの種の自然の決定、即ち地理的と云うよりは社会的決定を無視し得ないからであろう。さらにデュボによれば、自然の決定が社会に於ける人々の諸才能の分配と割り当てを支配する。⁽⁷²⁾そして、各人それぞれに才能があり、何らかの職業に適している、この事によって社会内や国家間に相互依存

が成立していると我々の思想家が説く時には、自然の語は、神意（Providence）に置き換えられているので、⁽⁷³⁾才能と職業とは、天命による使命と天職として決定されていると云える。才と職がかように限定され、一面化され、分業化されているなら、芸術家の才能も限定され、それぞれに適性があると我々の美学者は考える。⁽⁷⁴⁾かくして、「天才は限定されている」とデュボは云う。⁽⁷⁵⁾これは、「万能の天才」の否定であり、ルネッサンスの理念よりさらに近代的である。彼が、天才はそれぞれ異った眼で視て違いを見出すと云う時にも、⁽⁷⁶⁾才能の個別化の進みに基づく意識が働いていると云えよう。かようにデュボに於ては、ルネッサンス的ヒューマニステックな理想が、自然主義的な摂理によって制限されて来ている。

以上に検討を進めて来たデュボの天才に関する所論は、その引用や参照に於て前後の文脈から切断して行なわれた事が多く、デュボ自身による論旨の展開に基いていない。本稿は、いわば、フロクージュ、コラーージュ、デカルコマニーを併用した強引なモンターージュである。しかしここで行なわれた構成と集録は、我々の美学者の思想の根本的な諸点を際立たせるために有効であり、彼の天才論の諸側面を理解するのに役立つ筈である。本稿は、デュボの論に在る首尾一貫しない様な点を軸として検討を加えてあるが、彼の諸見解を曲解しない注意は払ってある。そこに混乱した印象があるのは、デュボにも原因があり、本論はその組立てに於て整理に留意した。彼の天才概念は単純に定義する事は難しく、むしろその多面性を見る必要があろう。

しかしながら上述の天才論は、デュボのこの分野での所論の半分にすぎない。他半分は、より有名で重要な生理学的並びに風土論的な決定論による実証主義的な天才と芸術の考察である。この部分に関する検討は、他日に期する事としたい。

註

- (1) これらは、デュボの美学上の主著『詩と絵画の批評的省察』の主として第一巻の各所において論じられているものである。引用や頁参照は膨大なものとなり、また、彼の芸術論の要点をこれらに絞る事は出来ぬが、なおこれらは重要概念である事について述べるのは本稿の主目的でないので、それらは省略する。
- (2) *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (以後 R. C. と略する事とする) の第2巻 (以後 II, 第一巻は I とする) の第一章 (以後 i, 第二章は ii… とする) の、第6版 (以後の R. C. より引用と頁参照は、この1755年版に基く事とする) では7頁 (以後 7, 8… とする)。
- (2) R. C. II, xi, 127~9。
- (3) R. C. II, x, 121。
- (4) Id. I, xxvi, 233 ; II, viii, 96~7, xxv, 387 ; etc。
- (5) Id. II, v, 57。
- (6) Id. I, xviii (xxiv の誤り), 210~211。
- (7) Ibid., 220~221, cf. II, i, 3~4°
- (8) この事の説明は、¹金沢美術工芸大学学報、第18号の筆者の小論 ²UT PICTURA POESIS、で一部されている。
- (9) R. C. I, xxiv, 222~3。
- (10) Id. II, xxv, 387, xxxv, 554 ; etc。
- (11) Id. I, xxiv, 222。
- (12) Id. I, xxvi, 232。
- (13) Id. I, xxvii, 238。
- (14) Ibid. 244~6。
- (15) Id. II, i, 5 ; I, iv, 41 ; etc。
- (16) Id. I, xLvi, 489。
- (17) Id. II, ii, 18 ; cf. ibid. 14~15, 17~18。
- (18) Id. I, xxxiii, 300。
- (19) Id. II, i, 6。
- (20) Id. I, xxiv, 220。
- (21) *Traité du sublime ou du merveilleux dans le discours, traduit du grec de Longin*. 以後の頁参照は *Oeuvres de Boileau*, Paris, 1825, Daunou 編 Dupont 社の第三巻によるものとする。尚、1735年に *Traité du Sublime à Monsieur Despréaux* という本が Silvain という著者名を持って出版されたが、この本は1708年に出来ていた事がその前文で知れる。この崇高論は、ボワローの訳した崇高論とは、少々異りアカデミックな感のする崇高の概念分析を行っている。
- (22) 特に第4章。
- (23) 崇高論, 320頁。シャルル・ペローのフオントネル宛の詩『天才』でも、同様な用語が見られる。68~71行。
- (24) R. C. I, xxiv, 211。
- (25) Id. II, xxxii, 456。
- (26) 崇高論, 294, 299, 305, 309, 317, 374頁。
- (27) 同上書, 27~30章。A. Soreil 著, *Introduction à l'histoire de l'esthétique française*, 1955, の第二章 B の5も、当時の規則を越える美について分析している。
- (28) R. C. II, i, 1~2。
- (29) Ibid. 3。
- (30) Ibid. 2~3。
- (31) Id. II, ix, 105 ; cf. II, ii, 22~24。
- (32) 彼は、絵画の場合は、「規則は、天分ある人々にしか、配置と詩的構成において成功することを教えぬ」と云っている。Id. II, vi, 65。cf. Id. I, xi, 73。
- (33) Id. II, vi, 63。
- (34) Id. II, ix, 109。
- (35) Id. II, ix, 111。
- (36) Id. II, vi, 63。
- (37) *Poésie du style* については、Id. I, xxxii~xxxvi。¹表現については、Id. I, xxxiv, 312 ; x, 72 ; xxiv ; etc。対象については、Id. I, x, 70~72 ; etc。
- (38) Id. II, viii, 96~7。
- (39) Id. II, xxii, 340。
- (40) R. Fayolle, *La critique littéraire*, coll. U, Colin, Paris, 1964, p. 55~6, p. 67。J. J. Jusserand, *Shakespeare en France sous l'ancien régime*, Colin, Paris, 1898。
- (41) R. C. I, xxxiv, 308。
- (42) デュボは、「正確なデッサン家」や「真実に対するひどい誤り」がない事よりも、「エレガントなデッサン家」や「色彩の優秀さ」に重きをおいている。Id. II, vi, 64。¹不規則な²天才ミケランジェロについてのデュボの見解は、Id. II, v, 47~50。
- (43) Id. I, xxxiv, 312。
- (44) Cf. Id. I, xxxiii, 292 ; xxxiv, 306, 308。
- (45) Id. II, i, 4。
- (46) Id. I, xi, 73 ; II, viii, 96 ; II, ix, 98~9, 105。
- (47) Id. II, ix, 97~9。Cf. Ibid. 104~5。
- (48) Id. II, ix, 99。
- (49) Id. II, ix, 112。
- (50) Ibid. 113。

- (51) Id. II, v, 51。
- (52) Id. II, viii, 91; Cf. II,v, 45。
- (53) Id. III, xv iii, 348=文末; II,v, 46。
- (54) Id. II, i, 5。
- (55) Id. II, v, 46。
- (56) Id. II, vi, 65。
- (57) Id. II, vii, 78。モンテニューも、援用される。Id.
79。
- (58) Ibid. 78。
- (59) Id. II, i, 8。
- (60) Id. II, iii, 31。
- (61) Id. II, ii, 21。
- (62) Id. II, ix, 97。
- (63) Id. II, x, 119, 123, 126。
- (64) Id. II, ii, 21~2。
- (65) Id. II, iii, 25。
- (66) Id. II, iii, 26。
- (67) Id. II, iv, 38。
- (68) Id. II, iv, 44。
- (69) Id. II, x, 116。
- (70) Id. II, ix, 99; x, 116~7, 126。
- (71) Id. II, iv, 45。
- (72) Id. II, i, 10。
- (73) Id. II, i, 11~12;vi, 61。
- (74) Id. II, vii, 75~6。
- (75) Id. II, vii, 70。
- (76) Id. I, xxxvi, 232; xxvii, 239, 244~7。