

〈翻 訳〉

## Gita May, 『ディドロとボードレール』 (1)

白 銀 敏 枝

(受付 2013年10月31日)

### は じ め に

Baudelaire 研究として始めたのは、主として『悪の華』詩篇におけるイメージについてであったが、在外研修中、ソルボンヌのある教授から、専門を Baudelaire の美術批評作品に変えるように、なかば強制的に勧められた。それまで多くの研究者（本書の著者 G. May 自身も言うように）と同様に、詩人と美術、特に絵画との関係を、彼の趣味範囲の延長としか受けとめていず、批評作品を補助的な作品としてみなしていたので、困惑しつつ研究にとりかかった。1977年のことである。まず『1846年のサロン』から取りかかった。まもなく評論に用いられている語彙は、彼の詩そのものと通底するものであると直観的に判断することができ、いくつかの詩篇は直接一枚の絵画から感興を得たものであり、また何人かの画家の感性と一致する詩篇もかなりあることが感じられた。以来、美術批評を軸に、『悪の華』の研究も進むこととなった。

しかしながら、美術を語るという歴史の認識と、絵画そのものを評価する認識力の不十分さを痛感せざるを得ず、いわば手探り状態であった。そういう中で、まず Diderot にたどり着き、次に Stendhal の『イタリア絵画史』に向かわざるを得なくなった。前者は、18世紀の巨人の一人であり、後者は19世紀を代表する大作家である。畏怖の念を感じつつ両者と Baudelaire の批評を探っていく過程で、はっきりと、Baudelaire への系譜という流れをみる事ができた。それは美学概念の系譜ではなく、個々の画布を論ずることから生まれた絵画論の系譜である。

美学上の問題ではなく、画家の技法と能力に関して語り、そうして作品と自分との関わりにおいて、関係を語るという Diderot の評論は、画期的なものであった。Baudelaire は、この Diderot の影響を強く受けたとすることができるが、同時にまた詩人自身この資質を備えていたと言える。このような微妙な関係をもつ Baudelaire の美術批評を、Gita May は、Stendhal よりも Diderot の方に、重点を置いて深く分析している。

画家の中でも、Delacroix とその作品の存在は、深く Baudelaire 詩精神そのものにも深く

影響を与えており、同じ感覚世界をもっていると言ってよい。著者は、その点についても深く分析し、*Diderot et Baudelaire*, Droz, 1973 (初版, 1957年)において、Diderot, Delacroix, Baudelaire の近似性を証明しており、Baudelaire の美術批評作品研究の貴重な資料となっている。

なお、今号においては、2章までを発表している。

原注 (1, 2…) は各頁末に、訳注 (①, ②…) は巻末に置く。

## 序

この研究はなによりも、Diderot の美術批評を、Baudelaire の美学に与えた影響という点をふまえて、復権させることを目的としている。

Diderot の作家そして哲学者としての評価は知られる限り、歴大な範囲において研究されるという恩恵を得ている。残念ながら、彼の芸術批評の根源的な面であり、彼の創造活動の構成要素をなす部分は依然として、表層的で思慮に欠ける判断の対象とされたままである。つまりそれは、Brunetière の評価のもたらしたもので、今日までほとんど修正されることなく受け継がれているのである。哲学者の多様な個性や、彼の類い稀な知的好奇心をかき起こすことのできる多くの分野を革新したいという願望は、ほとんど堅固な範疇と体系的で厳格な専門化を好むということに精神を向けるということに役立っていないということは事実である。

一方 Baudelaire は、生涯「不運」に付きまといわされていたにも拘らず、後世の人たちによって、容易に、偉大な美術批評家として認められた。事実、天才的サロン批評家としての彼の名声は、詩人としての名声を同時に高めるだけであった。

フランス文学におけるこの二人の偉大な人物の間にみられる近似性と相違性の比較は、うまく「引き立て役」を用いることで、美術批評家 Diderot の真の姿を顕にする助けになるだけでなく、同時に Baudelaire の美学を新しい光で照らし出すことができるであろう。

ここで、この研究を始めるにいたって励まし、その指導のもとで研究できる恩恵を与えていただいた、Otis E. Fellows 教授に感謝を述べたい。絶えず関心を示し、識見豊かなその忠告は計り知れない貴重なものでした。

Norman L. Torrey 教授にも深い感謝の念を述べたい。好意的に見守っていただき、またその示唆に勇気づけられました。それは、この研究にとって多大な精神的援助となりました。

特に、Jean-Albert Bédé 教授には、役に立つ適切な所見をいただき、感謝を述べたい。

Margaret Gilman 教授、Jean Hytier 教授、Michael Riffaterre 教授には、その体系的な批評を感謝したい。

Gita May

コロンビア大学

ニューヨーク、1957年6月

第 二 版 序

第二版にあたって、誤植と参考文献追加を除いては、初版に、いかなる修正も追加もしていない。

多くの読者の本書に対する理解と共感は、新しい版が、わたしが意図した二つの目的、つまり Diderot の美術批評を正当な評価において理解し愛すること、そして全体的な流れと、直接また Stendhal, Delacroix, Gautier という重要な仲介者を通して、Baudelaire 美学に結びつく系譜の分析によって、その現代性を強調することという二つの目的に役立つであろうという希望をわたしに与えてくれます。

Gita May

コロンビア大学

ニューヨーク, 1967年2月

## 1 章

### 類似 (Rapprochements)

Diderot, Goethe, Shakespeare, 創作者と同じ数の  
讃嘆すべき批評家たち。(Richard Wagner et  
Tannhäuser à Paris, Baudelaire)

Diderot と Baudelaire は、両者とも先駆者であると同時にその時代の代表者であったが、『サロン評』において同質の問題に取り組んだという点においてお互い似ている。二人が取り組んだ問題と方法を研究することによって、文学としての美術批評の発展をより理解することができるであろう。実際、Diderot のサロン評（このジャンルの創始者と見なされている）<sup>1</sup> と Baudelaire のサロン評を隔てている百年近くの間、美術批評は、我々が批評家とまったく同様の絵画の問題にたずさわった偉大な作家たち、数人だけを取り上げて、スタンダール、バルザック、ゴッテ、ゴンクール兄弟などの影響のもと、一気に花開いた。

18世紀以来美学は発達していたので、百科辞書派のいくつかの考えは、『悪の華』の作者と異なるのは確かである。それでもこの二人の批評家の間に深い類似性と明らかにつながりがあるのはやはり真実である。本書の目的は、Diderot が Baudelaire に及ぼした影響とさらに重要なことであるが、この二人の偉大な「詩人批評家」の間の顕著な親近性と相違点の知的そして感性的な原点を分析することである<sup>2</sup>。

---

1 もし Diderot を、文学ジャンルとしての美術批評の創始者として正当に見なすことができるとしても、それ故に彼が絵画と「サロン展」の評論を書くことに興味をもった彼の時代の最初で唯一の人であった、と結論するのは間違いであろう。本書の主題からかけ離れることになるので、美術史に深入りしないが、アカデミックな理論家はアリストテレスまで遡ると言える。狭義の美術批評——展覧会の寸評、美術雑誌、パンフレット、小冊子——は、後にごく短かく「サロン展」と言われるようになる「ルーヴルのサロン・カレ（方形）展覧会」が、1725年に開催されるのと同時に発行されたのである。この毎年開催の一般公開展覧会は、アカデミー会員や招待画家に、「サロン展」が適切に一新されるように、作品制作をするための十分な時間を提供する目的で、1748年には隔年開催とされた。批評文の大半は文体の単調さと観念の乏しさのため哲学者の書いたものより劣っていること、またそれらには、現在、歴史的関心しかないということを力説する必要があるだろうか。La Font de Saint-Yenne は1746年の展覧会について非常に的確な省察を書いており、この物差しにはおそらくはまらないであろう。Diderot の先人たちの研究のためには、André Fontaine の『Poussin から Diderot までのフランスにおける芸術論』（Paris, H. Laurens, 1909）を見るとよい。また18世紀のサロン展についてのより多くの詳細のためには、Diderot の『サロン評』, J. Sez nec と J. Adhemar 判, vol. I (Oxford, 1957) を見よ。この作品は本書の印刷中に発刊された。

2 「哲学者」に当てられた詩人という呼称に驚く人には、« poetic paragraphs strewn throughout ↗

Diderot と Baudelaire の「サロン評」における思想、時としてスタイルもだが、その類似性は、1845年<sup>3</sup>以来多くの批評家を驚かせていた。それ以来、秀れた研究者が、Diderot の Baudelaire に対する影響の確証を明らかにしてきた。たとえば類似点を挙げ、また意味深い相似点を列挙した<sup>4</sup>。しかしながらこれらの対比も、もしそれによって深い原因をこの二人の作家のそれぞれの気質において、また彼らそれぞれの時代の大きな思想的美学的流れと、彼らの文学理論全体のコンテキストの中で見出そうとしなければ、何もかも証明しないであろう。まさにそれが本試論において試みていることなのである。

当然、ここで Diderot と Baudelaire の理論を体系的に研究を試みるつもりは毛頭ない。本論では特に、一方では彼らの時代の美学的判断を統合する思想、またもう一方では来るべき潮流の萌芽を含んでいる思想を精査したいと思っており、そしてさらにそこから興味深い問題を提起したいと思っている。Jean Thomas はまさしく、彼の論文 « Diderot et Baudelaire »

- ↘ Diderot's prose, from the *Encyclopédie* to the *paradoxe sur le comédien* » (Norman L. Torrey, introduction, *Diderot Studies II*, p. 18) を参照してほしい。これは Diderot が彼の時代で最も哲学的だけではなくまた最も詩的思考力をもっていたことを証明している。さらに、「Daniel Morner は、彼のロースクールでの講義 (1948年) で、〈テキスト解釈〉として、カフェ・ドゥ・ラ・レジェンスでのラモーの甥の音楽的至福についてのあの有名な記述を選んでいる。彼の語る一節は、おそらく 18 世紀文学のなかで見つけ得る最も叙情的である」(同上)。
- 3 Mary Lane Charles の *The Growth of Diderot's Fame in France from 1784 to 1875* (p. 92) を参照。Auguste Vitu は1845年7月20日付けの「シルエット」(*Silhouette*) 紙で、「Ch. Baudelaire による『1845年のサロン』」を書いている。その中で、「彼は率直でナイーブな様子で、Diderot の残酷な善良さを備えている。彼は Diderot の批評を読んだことがあるに違いない。」と書いている。また、Baudelaire の『書簡集』I, 69を参照すると、Champfleury が『1845年のサロン』について記事を書く約束を Baudelaire にしていたので、この若き批評家は彼に次のような手紙を送っている。「もし面白半分の記事を書きたいのならそれでもよい、あまり僕を傷つけないのなら。でも僕を喜ばせてくれるつもりなら、真摯な数行を書いてくれ。そして Diderot の『サロン評』について話してほしい。それは二つのことを同時にしてくれるので。」Champfleury は喜んで5月27日付けの「海賊-悪魔」(*Corsaire-Satan*) 紙上で実行した。非常に一般的な考察にすぎなかったが次のように書いた。「この冊子は好奇心と奇抜さと真実よりなるものである。M. Baudelaire-Dufaÿs は Diderot のように大胆だが、彼ほど矛盾の人ではない.... 彼にはとても品位があり、Stendhal とよく似ている。最もすばらしく絵画を語った二人に似ている。」
- 4 Jean Thomas, « Diderot et Baudelaire » (*Hippocrate*, 1936. pp. 328-342) 参照。また、Jean Pommier, *Dans les Chemins de Baudelaire*, Chap. XVII, 「Diderot のサロン評」の中で次のように言っている。「Sainte-Menehould 郡生まれの François Baudelaire はラングル出身者 [Diderot] を知っていたのか? いずれにしろ、彼のオートフォイユ通りの家、シャルルの生まれた家は、以前『百科全書』の出版社であるル・ブルトンのものであった。この版元は、Diderot の友人の親戚、ジャン・クロード・ネーションと同世代のひとである。そしてこのジャン・クロードは、〈画家でリュクサンブール王立美術館の学芸員〉であり、将来の『悪の華』詩人の出生届の立会人としてフランスとかなり深いつながりにあった」。(p. 251) さらに、Margaret Gilman は「批評家 Diderot」というタイトルの研究論文の中で、その鋭い洞察力を Baudelaire の美術批評における「Diderot に由来する」源泉に向けている (pp. 40-46を参照)。最後に、H. Brugmans は、「Diderot と Baudelaire の美学についていくつかの考察」(*Neo-Philologus*, Vol. 23, pp. 284-290) の中で、「問題は... 特異な重要性に由来しているようにみえる」という考えをもち、「それがこれから研究全体の主題となるだろう」という期待を述べている (p. 284)。



の中で、「Diderot を考慮に入れず Baudelaire 研究を始めることは、Baudelaire における影響に考えを及ぼすことなく Diderot の理論を解釈することと同様に、無謀と言えるであろう」と述べている。

多少なりとも Diderot と Baudelaire を実際に読んだことのあるすべての人は、この二人の作家が転換期の人物としてまた先駆者として、重要な役割を果たしていることを知らないはずはないであろう。特に近代小説手法の先駆者である Diderot の役割はますますその正当な価値で評価されるようになっていく。残念ながら依然として多くの学識者が、彼の芸術理論については偏見をもち続け、能弁で機知に富み、おそらく非常な物知りだが折衷的で饒舌、一枚の画布の前ですべてをただし絵画そのものの純粋な問題を除いてではあるが、——特に彼の「大切な精神 (chère morale)」について——語り尽くしてしまうという癖のある一人の愛好家しか、彼の裡に見出さない。それは稀にみる悪趣味であり、20世紀においては許されないというのだ。実際は、本書の [Diderot への] 偏重的見方からすると、この心を奪われる批評家は、倫理学と美学の間の関係、あるいは造形と文学の間の力学的 (dynamiques) 関係を確立することは避けなければならなかったのだ。Daniel Mornet のような卓越した碩学の人でさえ、才能不足ならば「画一的」でまた作為的で不毛な理論体系しか見出せないところに、「照応作用 (correspondances)」<sup>5</sup> と力学的関係性を感知するという能力が大きな価値の一つとなっている批評家であり作家である Diderot について、このような月並みで皮相な考えにとどまっている。なぜなら Mornet は次のように言っているからである。「ほんのわずかな画一性でも在るような芸術理論を Diderot の『サロン評』から汲み取ろうと望むことは無駄であろう。しかし、それはほとんど問題ないと言えるであろう、その面白さは別のところにあるからである。もっとも該博な『サロン評』に書かれたものは、今日読み返してもよい短編小説のようなものである」<sup>6</sup>。さらに先でこう続ける。「一度立ち止まり瞑想し、また立ち止まるその間に、言葉になる前に考えは混沌とし、彼は散歩し、会話し、そしてあの < 考え >。もしその考えが絵画に関するものだとしても、それはたちまちあまりに絵画から遊離しもはや誰も絵画のことは考えなくなるほどである」<sup>7</sup>。たしかに、Mornet の解釈には一理あるが、しかしそれは Diderot の『サロン評』のある一面のみであり、しかも最も重要ではない一面を顕示するだけであり、その真実をねじ曲げ過小評価するものである。本書では、Diderot

5 Baudelaire 以前に、Diderot はすでに異なる感覚領域からくる印象を、特に聴覚と視覚から生まれる印象を親近させていた。本書では、別のところで両者がこの関係をどのように活用しているかということについてまた触れることにする。

6 Daniel Mornet, 『Diderot, 人と作品』(p. 191)。

7 同上, p. 193 学識豊かなあの Ferdinand Brunot も次のように躊躇なく確信を持って述べる。「Diderot [美術批評家の] に関しては、何をもって満足できるのかわからない」と(『フランス言語史』, VI, 262)。

の芸術批評は長広舌あるいは終わりのない気まぐれなお喋りの題材以上のものであるということをも証明したい...<sup>8</sup> ただし Jean Thomas が彼の評論 *Humanisme de Diderot* において、「彼 (Diderot) の美術批評を判断するのはユマニズムという観点からするべきであろう」<sup>9</sup> と言うことで、『サロン評』の重要な面を無視しているが、それは評価できると思う。確かに、すべての著述されたものの中で、Diderot はユマニストと言えるが、『サロン評』においてはまた別の Diderot であったのである。したがって、Diderot の芸術理論はそれ自体として、より専門的な視点での探求に値するものである。

Diderot の美術批評における美学と倫理学の関連性に関して、誤った解釈と不当に厳格な評価をもたらしかねないので、この百科全書家の見解を過度に遡って判断をするのではなく、彼が「参加 (engagé)」し、その最も我慢強い代弁者となっていた18世紀という時代の変動の枠の中に置いて、その関連性のいくつかの相を明らかにしたいと思う。『1767年のサロン』の中で洩らしている愚痴めいた言葉を思い起こせばよい。次のように言っている。「私は、百科全書に人生の25年を捧げた」(XI, 266)<sup>10</sup> と。もっと先では、美と善 (あるいは有効性) の区別は、まだ18世紀においては明白に規定されてはいなかったことが言われている。この点に関しては、依然とネオクラシックの伝統としてプラトンの影響下にあったのであり、倫理的そして哲学的すべてのコノテーションからの美学領域の説得力ある明白な離反は、19世紀半ばの高踏派による理論を待たなければならない。この離反については、Baudelaire がさらに反論することになる。

8 彼の同時代人のわずかな共感ももたない無理解に責任を感じていた Sainte-Beuve は、1851年以来、Diderot の『サロン評』の貴重な革新性が評価されることが問題となった時、彼は洞察力のすべてを示した。以下、彼がそれについて『月曜閑談』のなかで書いたものである。「今日のわれわれの目にとって彼の栄光の主要なところは、心酔し、熱く、雄弁な批評の創始者であったということである。そして彼が生き残るのは、またわれわれに、ジャーナリストでありあらゆる主題の即興詩人であるわれわれすべてにとって、彼が今後ずっと貴重な存在であり続けるはずであるのは、この面においてである。彼をこのジャンルの父であり、最初の模範であると認めよう」(III, 299)。逆に、「討論」紙の Delécluze は小心だが誠実、そして David と「古代」の偉大なる崇拜者であり、1832年の Delacroix の革新に対して激しく敵意を示した。「芸術家」誌で、Diderot の方法をまた「良識」の名において断罪して次のように言っている。「このもっぱら想像力による批評は、Diderot の『サロン評』が例を示しているように、いかなる根拠もないが、しかし大胆さと特異さ、時として文体の輝きでもって印象を与える。芸術用語で語られているこの批評は、言わせてもらえるなら、驚くほどに不毛なものである」。André Ferran, 『Baudelaire の美学』, p. 125 から引用。Jules Janin がこの Delécluze のスタイルについて次のような評価をしているのは興味深いので言及しておく。「彼は Diderot の [サロン] 批評についてあるスタイルで書いている... ほとんど臆病に、あれほどの言葉と意気で自分たちの師の教えを続けているすべての弟子たちに囲まれて」。Robert Baschet, 『E.-J. Delécluze, 彼の時代の証人』より引用。p. 323。

9 Jean Thomas, *L'Humanisme*, p. 119.

10 すべての Diderot の引用は、Assézat et Tourneux 版 (Paris, 1875-77) より。ただし、書簡は除く。Baudelaire の引用は、Y. G. le Dantec 編集の Pléiade 版 (Paris, 1954) より。この版に含まれない引用は除く。Baudelaire の書簡は、Jacques Crépet 版より。



戦闘的かつ内省的ユマニストであった Diderot が、時として自分の批評の中に道徳規範に關する思いを介入させたことは当然のことであった。しかしこのような場合は、何人かの学識者が指摘しているよりは、また一般に思われているよりは稀にしかみられないことを明らかにしたいと思っている。事実、彼の中の芸術家の部分は、常に正当かつ深く内省し、そして往々にして驚かされる直観によって最も現代的な芸術論を感知したのである。Baudelaire に関して言えば、彼の批評を擁護することは、無駄骨にとどまるとだけ言っておこう。なぜなら、この分野における彼の才能はまず過小に評価されたことはない<sup>11</sup>。しかしながら、美術批評家 Diderot の道徳主義を少々過大に扱うこととまったく同様に、しばしば自動的に Gautier と高踏派の文士たちの「芸術のための芸術 (l'art pour l'art)」という旗のもとにおいて、Baudelaire の美学の無道徳性は、過度に語られているのである。Diderot の場合と同様に Baudelaire の場合も、問題をはっきりさせることは必要であろう。「Baudelaire は決して心底からの Gautier の芸術のための芸術の同士ではなかった。」と、Margaret Gilman はまさしく示唆している。さらに「彼の理論は Gautier のものではないしまた Poe のものでもない。そして...彼は決して芸術が内包する道徳性について強調することを止めなかった。」<sup>12</sup> と言う。もし Baudelaire と同時代のブルジョワが理解していた意味ではなく（ヴィクトリア時代の「道徳主義」は彼を激怒させていたが）、広い意味で「精神性」という言葉を受け取るならば、Baudelaire の批評のいくつかの相は、一見して思われているほど Diderot の「精神主義」とかけ離れてはいない。1863年10月10日、Swinburne 宛の手紙に、Baudelaire はこう書いている。「わたしは、すべてのよく成された (bien fait) 美術作品は、当然のごとくまた必ずやなんらかの精神を暗示していると思っています」(『書簡集』IV, 198)。それは、Baudelaire にとっても Diderot と同様に芸術の創造は必然的に知的鍛錬とどんなことにも耐え得る精神を伴うということである。たとえば Chardin と Delacroix は、両者とも、金銭、名声、アトリエでの手抜き作業といった、日々惑わされる誘惑を断ち切ることによって実現された様式の統一性故に偉大な芸術家である。芸術はなによりも画布を超えたところにある美を目的とし、詩制作はなによりも詩の完璧な完成を目的とすると明言しつつ、また担っている規律<sup>13</sup> 以外の目的のために美学的な何らかの部分を決して犠牲にしたり無視したりしないことが必要であると強調しながらも、しかし、彼ははっきりとこのように言う。「わたしは、詩は風俗を向上させるものではない...詩の究極の目的は世俗的な関心を超えたところに人を導くことで

11 彼が美術批評でデビューしたのは、弱冠の24歳であったという事実にもかかわらずそうなのである。Grimm から彼自身の『文芸通信』の編集を任されていた Diderot が、最初の『1759年のサロン』を書いた時、彼は46歳であった。

12 *The Romantic Review*, Margaret Gilman の, Marcel Ruff 著『悪の精神と Baudelaire の美学』についての小論 (pp. 280-285, 1955年12月)。

13 Swinburne に宛てた同じ手紙のなかにこう書かれている。「わたしは、あらゆる偏狭の精神的意図に対して...非常に明確な嫌悪感さえもっている」と。

はないと言いたいのではない」と。また、「美德は心地よく、悪徳は醜いものに、滑稽は際立ったものにする。これがペンを持つ、筆を持つ、鋏を持つすべての誠実な人間の目標である」(X, 502) と言う時の Diderot は、『ロマン派芸術』の中で、「芸術は有効であるか？ そうだ。何故？ それは芸術である故に。... わたしは、美のあらゆる条件を備え、しかも有害であるような想像の作品が一つでもあるならば、是非わたしに見せてほしいものだと言いたい」(p. 973 p. 41)<sup>①</sup> と言う Baudelaire の見解とそれほどかけ離れてはいない。

その Diderot の考えは、彼と彼の最良の芸術家の一人と結びつけた場合に限ってのみ違和感を感じさせるであろう。Greuze の作品の大部分は、芝居がかったセンチメンタルでありきたりな教訓的構図故に、今日、われわれの趣味に合わない。しかし、倫理的な目的を意図しているけれども、同時に自分たちの作品を、純粹に造形の質として非常に強くオリジナルな要素で際立たせることのできる芸術家、そして扱っている主題の道德性を超えて鑑賞者に自分の魔力を行使できる芸術家について考えてみるとすると、この Diderot の箴言は申し分なく受け入れられるものである。残念ながら、Diderot と同時代の画家の中には、『戦争の恐怖』、『1808年5月3日』の中で、また『カプリチョス』において、「人間の心が持ち得る限りのあらゆるおぞましき、醜い精神、あらゆる悪徳」(p. 754 p. 569)<sup>②</sup> を Baudelaire に喚起させた化け物を描いた Goya と同じくらい忘れがたい技法で、「醜い悪」を描くことのできる画家は一人もいなかった。またこの百科全書家の『サロン評』に登場するものの中には、『悪の華』の詩人が好んだもう一人の画家、Daumier のカリカチュアがもつ大胆な迫力と天才的に簡素化された線をもって、「際立った滑稽」が描ける画家もいなかった。

もし彼らと同じ濃密かつ熱い調子で Baudelaire の『サロン評』と Diderot の『サロン評』を同時に並べて分析することが可能だとするならば、それは『お喋りな宝石』(*Bijoux indiscrets*)<sup>③</sup> という若気の「過ち」にも拘らず、彼のもつ最も深く、最も粘り強い側面のために、あれほど無頓着にリベルタンではかない快樂を好んだ時代を、Diderot が超えていたからである。Fragonard や Boucher のような流行の装飾画家——天才的ではあるが、このことは認めなければならない——の軽薄な常軌の逸脱、これを前にして、自らの思想のために投獄され、最も大事な時期を啓蒙精神の普及に捧げ、後世のために芸術家の責任に対する高い理念をもつものが、あのような卓越した才能あるもの、あのような才能を与えられた画家たちが、社交界好みの官能的な表現に果てしなく没頭していることを嘆くということは、まったく当然な事ではなかったのではなからうか。たしかに、『運命論者、ジャック』では、彼は上品ぶっているとは言いがたい。『絵画論』において彼はこう言っている。「わたしは生真面目ではない。時として Pétrone<sup>④</sup> を読むし... Catulle<sup>⑤</sup> のおぞましいマドリガルの小品を4分の3くらい暗誦できる... わたしは詩人に、画家に、彫刻家に、そして哲学者にも一時の激情や狂気をもつことを認める」(X, 502)。しかしだからといって、「常にそこに絵筆を浸けて、芸

術の目的を歪める」(X, 502)ということにはならない。それに彼は、Fragonard のあるいは Boucher の作品の中に、筆さばきの魔術を感じ取っていないのではない。後者に関しては、彼は好んでこき下ろしていたようで、『絵画論断章』の中でこう言っている。「Boucher については、わたしは悪く言い過ぎた」(XII, 122)と。また晩年近く、彼は、Fragonard と親しくなっていた。というのは、1782年頃、あるいは Diderot の死の二年前に、この画家が彼にヌイイーにある Saint James 公園を描いた詩的で透明感あふれる自分のデッサンを何枚か寄贈しているからである<sup>14</sup>。

Goya や Daumier の一枚の作品も知ることができなかった Diderot は、その代わりとして当時ではめずらしく「真面目な」画家の一人であった Greuze で我慢したことは、そしてすべての画集と百科全書家の美術批評研究すべての中でまったくコンテクストを無視して引用されて、あまりに有名になったあの感嘆の声を彼が上げたことは避けられなくはなかったか。彼はこう言ったのである。「Greuzeこそまさにわたしの探し求める人である。…まず彼の絵のジャンルが気に入っている。道徳的絵画であるから」(X, 207-208)、また「ここにまさにあなたの画家でありわたしの画家、絵画に良俗をもたらした最初の画家がいる」(X, 341)と。あの忘れ得ない Daumier の *Rue Transnonain*, あのすばらしい Picasso の『ゲルニカ』、メキシコ人画家 Orozco の印象深い壁画は、「道徳的」または「社会派」と言われる絵画が決して必ずしも退屈で、露骨で悪趣味でなければならぬことを示しており、最も重要な絵画的配慮、すなわち形式の配慮を必ずしもあたりまえのごとくに犠牲にする必要のないことを示している。もし Greuze が、18世紀人の感じ易い心に触れ感動させることにあれほど執心していなければ、また、もし安易な成功と金銭を求める代わりに、派手な技巧ではなく、Chardin のようにより純粹な技巧を優先させていたならば、Greuze は自分の主題を別のやり方で扱うことができたであろうと思われる<sup>15</sup>。たしかに、彼の見事な素描、また自由でおおらかなそして激しい表現力で仕上げられているいくつかの肖像画は、Greuze が豊かな才能に恵まれていたことを証明している。参考になるものがなく、またこのジャンルでの選択の余地はなく、Diderot はあえて Greuze の「硬い」技法と「白っぽくぼやけた」(X, 101) 色彩について触れることなく、彼を情熱を込めて励まし続けなければならなかった。Jene Seznec

14 Agnes Mongan 編集, 『絵画, 傑作100選』(Harvard Univ. Press, 1949) を見よ。

15 1763年のサロン』の中で、Diderot は次のような逸話を語っている。「聞いたことなのだが、Greuze が「サロン展」に行って、いま話したばかりの作品『鱈』を見て深いため息をつきながら通り過ぎたらしい」(X, 195)。それが、大衆には成功しているのにもかかわらず彼を苦しめていたに違いない、『罪を受ける放蕩息子』の大画家の芸術家の良心であるということは、疑わしいと思われる…『18世紀の芸術』中の Greuze のための章で、Goncourt 兄弟は、非常に興味深く思われる Greuze の一面を次のように明らかにしている。「彼は、パリの師匠の弟子のままである。『食前の祈り』と『エキュルーズ』の洒落た模写作品の中から、その場面そしてタイトルまでも繰り返して用いているのである。」(II, 12)。

は彼の論文『Diderot のサロン評』の中でまさしく次のように言っている。「常に Greuze と Diderot は、あまりに密接に、たしかにあまりにむやみに結び付けられ過ぎている」<sup>16</sup>と。

Greuze の芸術には露骨さと単純で感傷的な「美徳主義」の緊密な混同がある。それは Diderot の健全で自由な感性と、そして美学と倫理学を組み合わせた彼の理論と過度に混同されている。もし、Diderot が、Greuze の色調における弱点と調和の無さに目を閉じ、しばしの間、Greuze の裡に「我が求めていた画家」を見出したとしても、Goncourt 兄弟がしたように、そこから Greuze が「規則と哲学者の詩的心に則って描き、… 構成した」と結論づけるのは誤りである<sup>17</sup>。甘美で深い印象をあたえる『父と子の会話』の作者は、メロドラマのような『麻痺患者とその子供たち』の大家に、いくらかテーマの近似性と関連性を認めた。だがそこまでで、いかなる親近性もそれ以上にはない。Greuze のわざとらしい人物像は Diderot の詩情と一致していないだけでなく、しばしば彼が批判した造形上の欠点もまさにもち合わせている。というのは、Diderot は、「『見て、なんとわたしはうまく泣いているんでしょ、なんとわたしはうまく怒っているんでしょ、なんとわたしはうまく哀願しているんでしょ』と言っているように見える人物像はすべて偽物でありわざとらしい」(XI, 372)と言っているからである。それとは逆に、Diderot の登場人物はわずかな線まで至極自然に見事に描かれており、このような欠点はない<sup>18</sup>。しかしながら Diderot は、Greuze がいくつかの面で、真の色彩家で Cézanne の先駆者である、謙虚で偉大なる Chardin よりも、Boucher や Fragonard の絵の感性と芝居がかったロココ趣味の技法の方に近づきつつあったことに気づいていなかった。さらに言えば、Malraux が彼の『沈黙の声』(Les Voix du Silence)において、Greuze のいくつかの官能的な素描を Fragonard の絵と比べていることは注目に値するであろう<sup>19</sup>。

ヴァルモンが、リベルタンである彼の慈悲のおかげで家具の差し押さえを免れ、感謝の気持ちで驚喜している貧しいある家族に囲まれているという Laclos の『危険な関係』(Les Liaisons dangereuses)<sup>20</sup>の場面が、Greuze の絵を忠実に構成しているとしても、しかしそれは Diderot のある場面のうまくできたパロディーでしかない。

Diderot と Baudelaire は、二人とも自分たちの考えを理論体系として打ち立てることは避け、そして壮大な抽象的な定義づけを放棄することによって、経験的な理論基準を明言するという離れ業を成し遂げた。言い換えれば、画家が立ち向かわなければならない難題を観察

16 *Harvard Library Bulletin*, vol. 5, p. 277.

17 注15参照 (II, 23)。

18 しかしながら、Diderot のあまりできのよくない戯曲に関しては、いくらか控えめに言わなければならないだろう。

19 『沈黙の声』参照。p. 527。

20 Baudelaire 絶賛の小説。



し続けることによって、一貫したもっともな概論を導き出したのである。たしかに、このような性格の理論を研究することは厳密に定義づけされた体系のように易しくはない。というのは、後に述べるように、このような理論はしばしば変化し、進化し、さらには何らかの曖昧さを示すこともあるからである。しかしながら逆に、その理論は年を経ても、時がもたらすしばしば残酷な作用にもかかわらず、新鮮さと革新的な性格を持ち続けている。それは注意深い読者におおいに報いてくれるものである。Baudelaire は Diderot と同じく、矛盾は秀れた精神の特権の一つであると見なしていたように思われる。けれども、一見相反しているような彼らの主張も、実は一つの世界観の、厳密に一つとは言わないまでも、すくなくともおおいに進化し統一されている世界観の上に成り立っている。なぜなら、その世界観は精神と感性の常に変らない指針に従っているものだからである。それに、詩人〔Baudelaire〕のいくつかの観察は、時として毒舌であるが、それは、彼の悲劇的な生活を苦しめるあらゆる類の悲惨さによる苦しい時期に放たれたものである。日々のまた物質的生活での苛立たせる屈辱に直面すると、不安定で神経質な Baudelaire は、『百科全書』の多血質な巨人神よりはるかに無防備で無力であったのである。

Diderot と Baudelaire が、最も重要な理論を形成するに至ったのは、当時の画家たちのもとに足繁く通い、画家の「仕事」を心底から知るといいうことを学んだ後である。知的な理論家であり、同時に鋭い観察者であるサロン批評家というのは、美術批評史上非常にめずらしい。ところが二人には絵画の技術面そのもの、つまり芸術創造の複雑な要素を理解することが可能だったのである。分野が異なるとはいえ彼ら自身創造家であるため、批評の専門家よりも、画家の孤独で英雄的な闘いの感覚を、あらゆる芸術創造を司る美学的にも心理学的にも重要な原理と同じくらい、彼らは深く感じることができた。さらに彼らは、尋常ではないほどに、共感能力、美のあらゆる形態を感じ取る能力、そして人間のあらゆる条件と状況を造形する能力をもっていた。『ラモーの甥』(Neveu de Rameau) の放埒なシニスムや、あるいは「老女たち」(Les Petites Vieilles)<sup>⑥</sup>の哀しい老醜に至るまで、人間のなんらかの零落した姿は、決して我々が作者たちを無関心にまた無関係なままにしておかないからである。彼らの皮肉の辛辣さの裏に、熱く深い憐憫の情が震えているのが感じられる。あまりに純粹に造形的、「芸術的」、秘術的な観点で取り組みすぎて、徐々に形態と色彩を絶対的なものとして捉えるようになった Goncourt 兄弟とは反対に、Diderot と Baudelaire は、美を人間という大きな枠のなかに据えることを決して忘れることはなかった。

たしかに、Diderot 自らこの掟を実践し、『絵画論』の中で、「人間の幸福と悲惨を、そのあらゆる相において研究しておかなければならない」(X, 488) と言っている。また、Baudelaire が『1859年のサロン』の中で、真の批評家は真の詩人と同様に、「勝ち誇るカエサルカエサルの輝かしい栄光と、また、己の神に見守られ身を屈めて場末に住む貧者の偉大さをも、享

受できなければならない」(p. 782 p. 630) と言う時、彼はこの中で、自分が批評においても、厳密な意味での詩作品においても辿ってきた、そして常に忠実に守らなければならないと思っている過程を、他者に向けて明言しただけなのである。

この哲学者と詩人はさらに、芸術の高邁な使命という自覚で結びついており、それは精神の純粋な活動であり、あきらかに無償のものであり、人間を、外部自然界の粗暴な力と人生の偶発事による厳しい影響から、解放することができるものである。それゆえ、両者とも情熱あふれる批評、凡庸なものには厳しく、彼らが激励するに値すると評価したものたちに対しては熱烈に支持するという批評を行なった。彼らの独断に陥ることのない原則の確かさと、実証的でまた創造的であるという彼らの判断の価値、彼らの直観の豊かさが、彼らを文芸欄専門作家（特に19世紀後半の）<sup>21</sup> よりはるか上位に位置づけているということが理解されるであろう。彼ら文芸欄専門作家の皮相な折衷主義と、「見解」の欠如または凝り固まった教条的志向は、最もしばしばある種の美学的感性の欠落を示すものである。

そういうわけなので、Diderot と Baudelaire が、なんらかの「下手な絵」が自分たちを怒らせた時に濫用せざるを得なかった罵倒の言葉、あるいは野卑な言葉さえも喜んで受け入れよう<sup>22</sup>。Diderot も Baudelaire も、画家の成功や人気によって影響を受けることはなかった。「サロン」で最も話題になっている絵でも、彼らの慧眼が一瞥してそこに凡庸さとアカデミックな手法を見出した時には、容赦のない罰を受けることになる。反対に、若くほとんど知ら

21 Baudelaire と同時代の批評家研究のためには、André Ferran の序、注釈付批評版の『1845年のサロン』を参照。自身が画家で詩人である Théophile Gautier のみが、文芸欄作家の凡庸さの例外であると思われる。

22 この点に関して、Baudelaire が『1846年のサロン』の注で、凡庸さに対する自分の厳しさの釈明に、Diderot の範をよりどころとしていることは興味深い。「わたしの思いやりのある怒りが憤慨させたにちがいない人たちに、Diderot の『サロン評』を読むことを薦める。思いやり深い慈悲の例が多くある中で、この偉大な哲学者が、養わなければならないものが多くいるという理由で紹介されたある画家に向かって、絵をやめるか家族を排除すべきかどちらかだと言った例を知るのであろう」(p. 1469 p. 475)。いつものことだが Baudelaire は記憶で引用し、大まかにこの作家のことを分析する。この参照部分に最も近い唯一の一節は、もっと説き聞かせるような思いが込められて、「田舎の宿で、大家の模作を見たことがありますか？ まさに、これがそうです。でもわたしにその秘密は明かさなideほしい。妻と5、6人の子供たちを養うのに自分のパレットしか持っていないあの Parrocel 一族のような家族の、ひとりの父親なのだから」(X, 341)。他にも、「あの忌まわしい婚姻関係」(XI, 265) が創作精神に対して与える桎梏について、苦々しい不満を洩らしている文章が多くある。さらに言えば、Jean Pommier がすでに述べているが、Diderot は Grimm の『文芸通信』の外国人予約購読者のため書いているため、パリの公衆愛好家や芸術家に読まれるという危険を冒すことはなかったということを、Baudelaire は忘れてるように思う。Diderot は、したがって、多くのテーマについて自由に、他人にも自分自身にも害をあたえることなく、自分を出すことできた。というのは、彼の記事の読者は貴族であり、彼の「異端的」見方にも、時として大胆な言葉にも気分を害することはなかった。実際、彼らは Baudelaire と同時代のパリの人たちよりも心が広がった。Diderot は、問題を抱えていることをよく知る画家に苦労をもたらしたくないと思い、非常に口が固かった。「わたしは、われわれを喜ばすために疲労困憊しきっている正直な人たちをひどく悲しませるよりは、指を失うほうがましである」(X, 226) と『1763年のサロン』の結論の中で書いている。



れていないまたは経験の浅い、自分の手法をいまだ追求しているような画家の作品に、真の様式の萌芽があると思われれば、激励と適切な忠告が、必ず画家に与えられた。それは、芸術という分野においては、一つの理想の真摯な模索は、たとえ手探りで不器用であっても、時として傑作を生み出すことはあるが、逆に、情熱のない冒険心や愛情をもたず模索する上辺だけの器用さは、いつまでも取るにたらないへぼ絵描きの刻印をとどめるものだからである。

Diderot と Baudelaire の『サロン評』における憤慨、激しい言葉、熱い口調は、彼らが批評家にふさわしい高い客観性と明晰さを発揮しつつも、やはり自分たちの芸術的感性を無条件に信じていたということの顕れである。その結果、彼らの美術批評は、叙情性、大胆な想像力、突如変容する主題と、驚かされるような表現法にあふれ、思考の豊かさを際立たせるのである。Baudelaire は Richard Wagner に関するエッセーで、「わたしは、詩人 [創造者と理解してほしい] をあらゆる批評家の中で最も優れた批評家だと思っている。音楽家 Wagner は自分の芸術の哲学書を書いたのだと言って、彼を誹謗し、彼の音楽が自然で自発的なものではないということへの疑問を抱くものたちは、Vinci や Hogarth や Reynolds が素晴らしいかずつの絵を描くことができたことを、単に彼らが自分たちの芸術原理を演繹し分析したからであるという理由で、否定しなければならなくなるであろう。誰が、我らが偉大なる Delacroix よりうまく絵画を語るができるであろうか。Diderot, Goethe, Shakespeare, 創作者と同じ数の讃嘆すべき批評家たち」<sup>23</sup> (p. 1060 p. 793) と言っている。

彼らのダイナミックな、強い個性と心を揺るがすような感動的な行動がなければ、この二人の「創作家」の『サロン評』は、いったいどのようなものになっただろうか。もし、一様で単調、そしてうんざりするようなものだったとしたら、他のつまらない目録作成者と同様に、現在いかなる人の興味も引かず、忘れられて、どこかの図書館の片隅に置かれたままになっていたであろう。

詩精神をもつ彼らは、当時流行の思想や意見を超越することなく、また、「自分たちのもの」をそこに入り込ませることなくして、他者の作品を分析して解説することに甘んずることはもはやできなかつた。もし、本物の傑作が彼らをして自分たち固有の美学を形成せしめたとするならば、凡庸な絵は、彼らにとって往々にして自分たち独自の芸術観に基づいてそれを再構成する口実となった。天才的創造者であった彼らは、一つの美の理想を追求するうえで役立つと思われたあらゆる要素を自らのものにしたに違いなかつた。この観点からすると、一見したところでは読者がまったく見抜けないような一つの新しい概念を、Diderot と Baudelaire の『サロン評』は手に入れたということができる。それは、精神性と思慮深さの

23 Baudelaire の批評の中で見られるいくつかの哲学者との類似部分は、真の賞賛、愛情さえも示しているが、これは Delacroix と Poe をのぞいて、彼が感服する人たちを、普通にべもなく扱った Baudelaire にはみられないことである。

ある素晴らしい判断力を備えた、独自の変化のある文体<sup>24</sup>で書かれた評論である。しかし、確かにそうであるが、さらに言うとするれば、それは非常にオリジナルな詩的創作である。Diderot と Baudelaire の『サロン評』はすべて、それ自体の価値もあるが、彼らの最も重要な作品の中に含まれるものとなっている。彼らの美術批評がなければ、彼らの美学に対してなされる評価は、不完全で皮相なもののみであったろう。

重要なことであるが、本書では、19世紀における美術批評の展開について言及するつもりはないことをはっきりと言っておきたい。そのような膨大なテーマは、本書の枠をはるかに超えてしまいかねないからである<sup>25</sup>。いま関わっているテーマと直接関係があるときのみ、その時代の芸術および文学のいくつかの運動（ロマンチズム、高踏派、レアリスム、サンボリズム）の傾向について言及することにする。また、この種の研究においては、厳密な年代的手順より、この二つの偉大な精神が専心した美学上の問題に力を注ぐ方が、より意義があると思われるからである。

また同様に、Diderot と Baudelaire の美学理論を明らかにすることを目的とする研究においては、本書での分析と密接な関係があるとされる時のみ、二人の作家の性格、気質、伝記の概括に言及する。

本書における〔両者についての〕照合は、二人の際立った文人のもつ高い感性的知性と彼らの美術批評の現代性、また、従事していた状況があまりに異なっているにもかかわらず、二人の絵画に関する驚くような精神の共通性の重要性を理解する手助けになるであろう。この二人のつながりは、彼らが実践した方法を探求するにつれて、だんだんと偶然ではないことが判明するであろう。彼らの相違点そのものも、最もしばしば、芸術哲学の重要な展開を明らかにしてくれている。

両者を比較することによって、Diderot と Baudelaire がもつ個性をよりよく理解できるようになると期待される。というのは、有能な批評家というのは独自の見解をもっていなければならないと考えていたため、彼らは、自分たちの気質そのものに合う絵ならば、それに対して思うまま存分に躊躇することなく固定観念をもち続けたという意味において「ロマン的」な視点で、芸術に対峙したからからである。そうした彼らの個性が、二人の芸術に対する評価と『サロン評』におけるあれほどの際立った特徴を決定づけたのである。Poe に捧げられ

24 この後述べる、記述および転換のところで、Diderot は、特にほとんどすべての彼が秀でている文学様式、たとえば短編、対話、断片、逸話、夢等々を用いていたことがわかるであろう。

25 19世紀における美学全般に関する作品としては、T. M. Mustoxidi の『フランス美学史、1700-1900』（Champion, 1920）、W. Folkierski の『古典主義とロマン主義のあいだ』（パリ、1925）を参照。しかし残念ながら、〔後者の〕Diderot に当てられた章は、未発表だったものの発刊と最近の評論によって時代遅れになってしまった。また、H. A. Needham の『19世紀フランスと英国における社会学的美学の展開』（Champion, 1926）を参照。その他の美学と Diderot および Baudelaire に関する概説に関しては本書の参考文献を見よ。

た研究 (*Edgar Poe, sa Vie et ses Œuvres*, 1856) の中で、この特異な性格のアメリカ人作家の気質と比較し対抗させるることのできる作家を探している時、Baudelaire の考えに現われた最初の名前が哲学者の名前だったことはおそらく興味深いであろう。彼はこう述べている。「Diderot... は多血質な作家であるが、Poe は神経質な作家である」<sup>26</sup>と。

何人かの19世紀の作家が、Baudelaire の美学の誕生に重要な影響を与えた。とりわけ Stendhal, Delacroix<sup>27</sup> そして Edgar Poe がそうである。しかし Jean Pommier は、やはり正当にも、次のように明言している。「18世紀のいかなる作家も Diderot のように Baudelaire に影響を与えたものはいない。哲学、小説、演劇、文学および音楽評論といった彼の作品のすべての部分はその痕跡を残している。もちろん『サロン評』はより多く残しているが」<sup>28</sup>。H. Brugmans はさらに進めて、「デイドロとボードレール美学についての考察」において、Baudelaire が評した1845年の『サロン評』と Diderot の『1759年のサロン』の発表の時期が偶然に一致していることに注目して、「『1759年のサロン』は Walterdin によって1845年3月9日に *L'Artiste* 誌に上梓されたが、この多少ともセンセーショナルな発表が、直裁的に、Baudelaire に造形芸術研究に身を投じる決心をさせたのではなかった」<sup>29</sup>のかと、自問している。思考の重要な類似性のみならず、この二つの『サロン評』は一世紀近く間があいて執筆されているのだが、その形式によっても、つまり大文字での芸術家の名前を表記して、段落のタイトルとしていること、またアプローチの仕方によっても、この仮説は、正当化されていると思われる。

さらに日付の一致があることをはっきりさせたい。Baudelaire は絵画に対して格別な興味——彼の「図象への情熱」は子供時代に遡る——をもっていたが、1845年まで、美術批評に従事する明確な構想もなく決心もしていなかった。ルーヴル、ヴェルサイユ、リュ

26 Jacques Crépet 版 (Louis Conard, 1932) 『エドガー・A・ポー、その生涯と作品』, p. xxviii. また、『Diderot の場合』という Pierre Menard の Diderot の性格研究の中では、この作家を「怒りっぽい」性格の範疇に入れて、「強い感情による抑えがたい性格の一次性... これがこの哲学者を長く奔放に怒る人としたのである」(p. 67) と言っていることは注目されるべきであろう。

27 Gilman 女史は、Baudelaire の『サロン評』における Diderot の影響と Stendhal の影響そして Delacroix の影響を識別することは難しい。というのはこれらの仲介者たちは Diderot と18世紀全般の熱心な読者であるからであると指摘している。したがって、Baudelaire が Stendhal と Delacroix から得ているものはしばしば間接的に Diderot から得ていることになる。『批評家 Baudelaire』の「Delacroix の弟子」(p. 40) を見よ。本書の次の章で可能な限り、この影響という複雑なキャンヴァスを織っているいくつかのもつれた紐を解くことを試みる。Poe から得たものに関しては、Baudelaire への影響は、詩人の作風をのぞいて、造形分野においてはそれほど際立ってはいない。

28 Jean Pommier, 前出, p. 251引用。

29 H. Brugmans, *Neo-Philologist*, Vol. 23, p. 285参照。Diderot のその他の批評作品、当然ながら1761年、1765年、1767年の『サロン評』と『1769年のサロン』の最後の5通の手紙また同様に『絵画論』と『絵画論断章』についても（さらに詳しく知るためには、「サロン展の巻頭説明文」X, pp. 87-90を見よ）すでに出版されていたので、彼が研究していたということはたいへん真実味がある。

クサンブール、ギャラリー・ドルレアンという美術館に足繁く通っていた彼は、ルーヴル美術館のスペイン絵画コレクションに興味をもっていた。1844年に、彼は母親に、「絵画についての本に熱心に専念する」つもりであると手紙 (*Correspondance*, I, 48) に書いている。彼はこの計画について何も明確には語ってはいないが、Stendhal が書いたような種類のなんらかの絵画史のようなものを考えさせる。このことについては、Diderot の『1759年のサロン』が *L'Artiste* 誌に上梓されるまでは (3月9日ということ思い出そう)、具体的なことは何にもわからなかった。Baudelaire はこの *L'Artiste* 誌の非常に熱心な読者であっただけではなく、定期的に上梓したいという願望をもっていた<sup>30</sup>。3月15日は、1845年のサロン展の開幕日であった。彼の友人たちの言によれば、突如として、Baudelaire はもはや愛好家としてまた観覧者としてではなく、すべての細部に注目するサロン評論家として美術館を巡ることを決意したらしく、その意図をもちろん画家の Emile Deroy<sup>31 ⑦</sup> にも伝えたのである。『1759年のサロン』の発表からわずか一週間経ったところで、この若き批評家が、彼にとって初めてのサロン評である『1845年のサロン』を書くためには、約二週間の仕事が必要であった。そしてそれは、その年の5月はじめに発表されたのである。

『1759年のサロン』そして Diderot の美術批評全体は、絵画愛好者の鋭い知性を批評活動に従事させるような最初の「軽いきっかけ」だったのだろうか。自分の『サロン評』を Diderot のものと関連づける寸評を書くようにと頼む Champfleury 宛の手紙 (1845年5月) の中で、「もし真面目に何行か Diderot の『サロン評』について書いてもらえれば、僕は嬉しいのだが」<sup>32</sup> と言っているのを読むならば、この推測はより説得力があるように思われる。したがって、およそ百年の隔たりを経て、哲学者の美学思想が、決定的に若き詩人の美学に影響を与えたと言得るのである。

またさらに、Brugmans は、「1763年、1769年、1771年、1775年そして 1781年の『サロン』は、*La Revue de Paris* 誌に掲載され、ほぼ即座に Baudelaire における新たな美術エッセーの開花へとなった」<sup>33</sup>と、指摘している。

「Edgar Poe についての注釈」のなかの一節は、同様に、どのような尊敬を Baudelaire が百科全書家に抱いていたか、どのように正しくこの天才の本質を理解していたかを明白にしている。

秀れた小説家は多少なりとも哲学者である。たとえば、Diderot, Laclos, Hoffmann,

30 1845年5月25日に、同誌に「ある植民地の女性に」というソネが発表される。

31 A. Tavarant 著、『Baudelaire の時代における芸術家の生活』(Mercure de France, 1942), p. 88を見よ。

32 注3, p. 136を見よ。

33 前出, 引用, p. 285。

Goethe, Jean Paul, Maturin, Honoré de Balzac, Edgar Poe。わたしが、すべての色彩を、しかもそれぞれが最も対照的な色彩をもつ小説家を取り挙げていることに注目してほしい。それは、この皆に真実であって、もちろん最も向こう見ずで冒険好きな小説家、言うならば靈感を書き取り調整することに専心した Diderot もそうなのだ。まず熱狂的で、多血質で、騒々しい自分の本性を受け入れ、それから断固としてそれを用いることにした Diderot も。<sup>34</sup>

多くの研究者が Diderot の精神は混乱していると非難したが、Baudelaire はそれとはほど遠く、いつもの彼の洞察力でもって、この18世紀のサロン批評家は、情感の力に流されるままになっていたのではなく、その精神を彼の創造活動におけるある種の原動力とするために、それを統御していたと感じていた。

また、Wagner の演劇的芸術に関しては、Diderot の音楽理論を思い起こして次のように言う。「わたしは、記憶の反響現象かのように、真の演劇的音楽はリズムと楽音を与えられた、情熱から洩れる叫びとため息以外の何ものでもないと言ういくつかの Diderot の文章が、私の精神の中に甦ってくるのが感じられる」(p. 1055 p. 788)。

詩人が、これほど明確に無意識的記憶を呼び起こすことができるということは、彼の先達の美術批評が、すくなくとも彼にとって、Diderot の作品の他の分野と同じくらい身近なものであったに違いなかったということである。彼はまた熱心に Pantophile<sup>⑨</sup>の演劇にも関心を寄せており、Gaité 座の監督 Hostein に、『この男、親切なのやら、意地悪なのやら』(*Est-il bon? Est-il méchant?*)<sup>⑩</sup>という作品を上演するように主張していた

Hostein 氏はもちろん、[彼は、無駄ではあったが、この人物に書いている]、Balzac があこがれていたような数少ない先人たちの作品の一つにも似たある作品の価値を、完璧に理解できるに違いない... もし私が、あなたの自尊心をかき立てたいと思うならば、この偉大な作家とともにあなたには、金を失う価値があると、あなたに言うことができるでしょうが、しかし残念ながら、私は、金を手にすることができるかもしれないと言わざるを得ない<sup>35</sup>。

当然ながら、Hostein は慎重な実業家であるから、芸術への愛のために金を失う危険を冒さない方を選ぶ。したがって、Baudelaire が正しかったことが証明されるためには、半世紀以

34 Baudelaire, 『全集』(Le Club du meilleur livre, 1955), I, 549<sup>⑧</sup>。

35 『書簡集』, I, 310。1854年11月8日付手紙。



上待たねばならなかった... 彼自身、Diderot の喜劇に着想した喜劇の草案<sup>36</sup>をもっていた。また別の折、Sainte-Beuve に宛てた手紙のなかで彼の作品『逸楽』(Volupté)を讃える詩を捧げ、自分の中学時代を描き、どれほどに *La Religieuse* を自分のものとしていたか、そしてそれを彼だけのレトリックの一部としていたかをはっきりと示している。

それは特に夏のことだった、鉛も溶けるような  
.....  
夢想の季節、ミューズの女神が  
一日中ずっと、鐘の下に張りついている  
そして、メランコリーが真昼の廊下の奥で——  
眼はあの修道女よりも黒く、より蒼く  
そのどちらも淫らで悲痛な物語  
早くからの憂愁の思いに重い足を引き摺り  
夜々の憂鬱で額はじっとりとして<sup>37</sup>

同じく興味深いことに、Diderot の名前が『ラ・ファンファルロ』(*La Fanfarlo*)の最大の秘密が明かされる節の一つで、Samuel Clamer (Baudelaire の代弁者である)について、このように言っている。

Diderot のこの考えの真実を、彼は生活のなかで実践し、証明しようとしていたかのようと思われる。「疑い深さは時として愚か者の悪徳であり、信じ易さは時として才能ある者の欠点である。才能ある者は、もろもろの可能性を遙か遠くに見る。愚か者は、そこにあるものしかほとんど可能性を見ない。それゆえに愚か者を臆病にし、また才能ある者を無謀にするのである。これがすべての答である。

実際、Baudelaire によれば、Diderot の考えは「... Samuel の人生で犯したあらゆる誤ちを、愚か者ならば犯さないような誤ちを、すべて説明してくれている」<sup>38</sup>。

36 この作品の主人公は、「カトリックのダンディー... タルチュフと逆の... 愛すべき、みんなの世話をする、Hardouin (Diderot のドラマ) のように」(p. 1261 PLI, p. 645)。

37 『書簡集』, I, 63. Sainte-Beuve 宛の手紙 (1844年, 日付なし)。一般に Baudelaire の読書、特に若いときの読書に関しては資料不足であるが、彼が18世紀の作家を多く読んでいたことは明らかである。

38 『ラ・ファンファルロ』, p. 392 (P. L. I, p. 568)。Baudelaire は『哲学的思考』の XXXII (I, 140) を原文どおり引用している。そのうえ、詩を定義付ける Diderot と Baudelaire の類似した方法に驚ろかされる。『聾啞者への手紙』を見よ。「[感興を得た詩人の] 話は... 象形文字の織物のよ



何人かの作家や画家は、時代の専制的な枠を超えて、自分を見出し、お互い影響を受け合った。そして、その最も深い相違というのは、異なる環境に由来するというよりも才能の単一性に由来するものであった。

18世紀の申し子<sup>39</sup>であり、熱心なアマチュア画家の息子であった Charles Baudelaire は、Asselineau の言によると、あれほどの「洗練された19世紀らしい」ダンディズムの裏に「鋭い感覚をもつ18世紀人の何かを」<sup>40</sup>秘めていた。詩人は、父親から啓蒙の時代の趣味を受け継いでいたのである。同じく Asselineau は彼の *Baudelaire* の中で、「Fragonard, Carle Vernet そして Debucourt の作品は彼を魅了していた」と書いている。また「偉大な絵画なくして、偉大な思考はない」<sup>41</sup> という Baudelaire の大原則がもつ18世紀的特質を注記している。さらに本書では、この一節のなかに、無意識の直接借用ではないまでも、すくなくとも哲学者の『サロン評』によく表れる原理と驚くべき類似性があることをふまえて、Diderot が、「イタリア風の美しい言葉」に満足していたこと、「絵画の思想」(X, 258) をもっていなかったという理由で Boucher をひどく叱責した、その知性について考えていきたい。

芸術の諸分野において共通する問題があるため、作家であれ詩人であれ、自分自身の美学的考察を、絵画の傑作であろうとまたつまらない作品でも、作品に出合うことによって、結晶させることができる。Diderot と Baudelaire が重要な系譜を顕わにしているのは、気ままな愛好家としてではなく、また鑑賞することに満足する愛好家としてではなく、特に、探求者として、絵画作品の雄弁な沈黙を、もどかしく突き詰めようとしていることにおいてである。

この二人の詩人批評家の美学を対峙させる本書の理由がもう一つある。何でも受け入れることのできる雑食性の読者であり、卓越した好奇心と教養のある、また強靱な総合能力も備えた精神の持ち主である彼らは、彼らそれぞれの世紀を特徴づけたさまざまな要素を自分の中で一つに結びつけたのである。Baudelaire が『悪の華』のなかで詠うことになる「燈台」のように、二人とも、まとまりのなかった潮流に自分たちの強烈な個性を刻印することによって、活性させ、再生させ、そして強力な一つの光で照らした。それは、彼ら自身の時代のみならず、未来の潮流までも照らしている。

う」(I, 374) と言っており、また『ロマン派芸術』の「ヴィクトル・ユゴー」中で、Baudelaire は、「すべては〔詩人の眼には〕象形文字である」(p. 1086 p. 133) と言っている。

39 「哲学者たち」の作品と『百科全書』は、Joseph-François Baudelaire<sup>①</sup>の蔵書であった。

40 Jacques Crépet と Claude Pichois による編注、*Baudelaire et Asselineau*, p. 85。

41 同上, p. 74。

## II 章

### 仲介者：Stendhal と Delacroix

最も多様な精神は、Diderot に由来する…  
広漠で底知れない源泉。百年そこから汲み出した。  
そしてまだ無限に残っている。

MICHELET

前章において、Margaret Gilman がすでに指摘しているように、Baudelaire の『サロン評』に対する Diderot の影響と、Stendhal と Delacroix の影響を区別して理解することは、往々にして困難であることをみてきた<sup>42</sup>。

Stendhal と Delacroix は Diderot そして18世紀全般の熱心な賛美者であり読者であったので、Baudelaire がこの二人の先人から受けたものが、どの程度に実際は間接的に Diderot から受けているのかということを明確にするのが、本章の目的である。もちろん、この二人の重要な仲介者自身が個別にもたらしたものを矮小化するつもりは毛頭ないし、彼らのもたらしたものは、必要な場合、その都度考慮するつもりである。

Diderot の後、『サロン評』を執筆した最初の文学人は Stendhal である。1824年、彼は *Journal de Paris* 紙上において、19本の記事を書いた。それより以前には、1811年から1817年までの間に、彼は『イタリア絵画史』<sup>43</sup> を書いていた。

Baudelaire が Stendhal<sup>44</sup> に負うところがあるということは疑いようのないものであるが、しかし造形芸術に特有の問題の表現と理解という点からみて、詩人 [Baudelaire] の方が小説家 [Stendhal] より遥かに秀れていることを示すためには、この二人のほんの数ページの批評文を比較するだけで、充分である。Baudelaire が、『1845年のサロン』の中で展開した考えと Heine あるいは Stendhal の考えとの間に類似点があることを知った後、その何冊かを破損した<sup>45</sup> ことがもし事実であったとしても、その類似点は、技法とはまったく直接かわりのない主題に関するものである。たとえば、性格と情熱の省察、古代の理想と現代の理想<sup>46</sup>

42 p. 147の注27を見よ。

43 この作品の制作の複雑ないきさつについての詳細は、Champion 版『Stendhal 全集』の Paul Arbret の序文 (2 vols, 1924) と、同著者の『イタリア絵画史と Stendhal の剽窃』を見よ。

44 Stendhal の影響は、Jean Pommier と Margaret Gilman が彼らのすでに引用した研究で指摘しているように、特に『1845年のサロン』においてみることができる。彼らは、ときとして実際の剽窃と思える類似点までも立証している。

45 A. Ferran, 『Baudelaire の美学』, p. 66。

46 Stendhal は、現代の生活の実態に合う理想を求めるために、古代の不毛な模倣は断念すべきであ

の研究, 気候と住んでいる場所の人間の類型への影響と理想美<sup>47④</sup>との密接な関係, 色彩と音そして「心の状態」<sup>48</sup>の間の類推, 特徴のある細部の重要性 (あるいは表現をより暗示的にするために細部を強調する必要性), 最後に, よい作品と必要のないどうでもよい細部の欠如との相関関係といった主題である。

Baudelaire は概して, 細やかで洗練された感情の分析における鋭敏な精緻さ, 簡潔で正確な文体への配慮に対して, また同じくいくつかの巧みな表現と形式に対して敏感であったが, これらの特徴のすべてが, Stendhal の才能の特徴となっているものであり, Baudelaire がかなりの程度自分のものにせずにはいられないものであった。しかし, 彼がオリジナルな様式に対して抱いていた非常に強い気持と, 彼の芸術家としての良心は, 次のように考えさせてくれる。もし実際に推測されて<sup>49</sup> いるようにかなりの不快を彼は感じたとしたとするならば, 彼の不快の原因となったのは, 『1845年のサロン』と『イタリア絵画史』—— Delacroix も読んでおりそのいくつかの描写を好んでいた<sup>50</sup>——との間のとりわけ形式の類似であった。Stendhal と Baudelaire の批評作品にみられる同じような考えに関しては, そのうちのいくつかはすでに18世紀<sup>51</sup>の思想家の間では当たり前のものであり, 『赤と黒』の作者も, 特に哲学については, 18世紀の信奉者であった。しかし, 大切なことは, 知る限りにおいて今日まで指摘されていないのだが, 主題にも, 以前に発表された論文の中にも, Baudelaire が Stendhal から直接借用されたものにも (Pommier はより厳しく借用ではなく剽窃と言っている), 一つとして Diderot の美術批評の明らかな反映がみられないものはない。性格と情熱に対する細やかな探求の必要性, 古代の理想と現代の理想の比較, 人間の類型の多様性, 各個人の完璧な調和, 不要な細部の省略, 気候と時代そして住んでいる場所が人間の身体的特徴および精神に与える影響, 感情と色彩の「照応」, 主題の選択における瞬間の重要性, こういった要点はすべて, Diderot によって, 絵画を直接批評するときにもまたより理論的エッセーの

ろうと, 結論を出している。これは, Baudelaire が, 自分の美学である「モデルニテ」の土台とするために発展させなければならない命題であった。

- 47 特に, Taine は, この原理を論理的実証の終始変わるものがない批評方法として打ち立てたが, 少し機械的な特徴をもつ。彼の輝かしいがあまりに体系的な『芸術哲学』を見よ。
- 48 『ロッキーニの生涯』のなかで, Stendhal はフルートの音色と「優しく誠実な主題のもとで, 何人かの画家によって惜しげなく用いられた大きな群青色の衣紋。…」(I, 75)の間の類推を指摘し, そして『イタリア絵画史』においてある種の色彩はある種の心理的效果を生むと, 次のように言って指摘する。「黄色と緑色は陽気な色, 青色は悲しい, 赤色は対象を前面に押し出す」(I, 135)。
- 49 他にも Valéry が, Stendhal のスタイルと Diderot と Beaumarchais のスタイルの間の類似性を判別していることに注目するのも興味深い。「わたしは Stendhal に, 素晴らしい役者である偉大なる Diderot と, Beaumarchais の動き, 火のような情熱, 素早い反応, はずむような声色, 懇懇なシニスム見いだす。」「ヴァリエテ」, 『Stendhal』, p. 83。
- 50 「両世界評論」, 1837年8月1日号を見よ。この中で, Delacroix は, ミケランジェロの『最後の審判』についての「断片」を, 「これまで読んだなかで最も詩的で最も衝撃を受けるものの一つである」と, 賞賛の気持を表現している (p. 342)。
- 51 Paul Arbre の, 『イタリア絵画史』序文および『イタリア絵画史と Stendhal の剽窃』を見よ。

中でも、豊富にかつ繰り返して述べられているものである。そういうわけで、Baudelaire の批評における「Stendhal 的」要素のすべてが、哲学者 [Diderot] の旺盛で生き生きとした精神においては、すでに精通した事柄であったのである。

以下、三者のいくつかの接点をあげてみよう<sup>52</sup>。

### 素描

Diderot — 四本の垂直線、それは美しい四つの柱であり最も素晴らしい均衡である。… 動き、行為、情熱さえもいくつかの象徴的な線で示される。そしてわたしの想像力がその残りの部分を造り上げる (XI, 254)。

上手な素描家の鉛筆は … 流れるように動き、戯れるように軽やかに動く。素早い考えが線の特徴づける (X, 352)。

Stendhal — 偉大な芸術家は、ほんのわずかなデッサンで、ほとんど完璧なものを創る。このデッサンは、多くの線をもたないが、それぞれが不可欠な輪郭をなしている (II, 97)。

Baudelaire — クロッキーでは、彼は自然に理想を創っている。彼のデッサンはしばしば多くを盛り込まず、多くの線を含まないが、それぞれの線が重要な輪郭を描いている (『アングルについて』, p. 646 p. 459)。

### 芸術、子供時代そして素朴さ

Diderot — 単純さの他に… 幸せな子供時代の純真さ、真面目さと独創性を加えなければならぬ… そして素朴であることが、あらゆる美術制作に肝腎であろう (『絵画論断章』, 『素朴について』, XII, 121)。

Stendhal — 実は、芸術は完成するために、子供時代に戻る (II, 94)。

Baudelaire — 子供というのは、まったく「新鮮な」見方をする… 天才とは、随意に見いだされた子供時代にすぎない (p. 888 p. 690)。

芸術は完成するために、子供時代に戻る (p. 640 p. 457)。

### 良い作品における重要ではない細部の省略

Diderot — 勇気をもって [総合を邪魔するような] 挿話を犠牲にするとき、真の巨匠となる (XI, 340)。

Stendhal — 崇高な芸術家は細部を避けなければならない (II, 94)。

52 異論のあるものをのぞいて、Stendhal の引用は、Arbret と Champion 版『イタリア絵画史』vol. I, II より参照。

Baudelaire —崇高な人は細部を避けなければならない (p. 644 p. 457)。

#### ラファエル

- Diderot — ラファエル, カラヴァッジョ, その他の画家における頭部の輪郭と特徴またその他の部分について考えてみると, どこでそれを自分のものにしたのかという疑問をもってしまう。強烈な想像力, 誰かの作品, 雲, 火事, 廃墟, 民族のなかから, まず, 最初の輪郭を取得して, それから詩情が強調したのだ (X, 489-490)。
- Stendhal — どのようにするとラファエルに凌駕することができるのか? —— 情熱によって生みだされた感動的な場面において, 現代の偉大な画家ならば, もしそのような画家が現れるとすればであるが, 人物像それぞれに, 情熱の効果を最も鮮明に感じるように作られた気質から導き出された理想の美しさを与えるであろう (II, 80-81)。

Baudelaire は, Stendhal のこの一節を, 彼自身の「理想とモデルについて」という章の中で引用している (p. 644 p. 457)。

#### 寓意

- Diderot — 寓意というのは, 崇高であることはめったになく, ほとんどの常に冷たく曖昧である (XII, 84)。
- Stendhal — コレッジョの描いた幼子のイエズスに会いにきた聖ジェロームは, 彼の力強い雄弁の象徴としてライオンを従えて現れているように見える。しかしながら残念なことに, 誰もこのライオンに恐れをなすことはない。これ以来, われわれは自然から遠く離れ, 芸術は月並みな言葉を持ち, 冷たいものとなった (II, 26)。
- Baudelaire —寓意というのは, 芸術の最も美しいジャンルの一つである (p. 572 p. 368)。(Baudelaire が, 寓意に関しては, 彼の二人の先輩と, 正反対の見解をもっていたことが理解されるが, まずもってこれは至極希有なことである。)

以下, さらに, Diderot のいくつかの主題との興味深い相似を示し, またかなり正確な借用とさえ思わせる Stendhal の文章を挙げてみよう。

#### 人体のさまざまな部位における相互の独立性

Stendhal — (アンチノウスについて) 人体の各部位を識別するだけではなく, この人体は

英雄の体であることを識別してほしい。それは、脚の太い輪郭は、腕の太い輪郭と同じ様相と同じ筋肉の盛り上がり方をしているからである (II, 95)。

Diderot — この男に眼を向けてみたまえ。その肩と胸は、同じ筋肉の盛り上がり方をしているだろう... この像を覆ってしまえ、足のみ自然に見せてみよ。そうすると自然は躊躇なく言うであろう、「この足は、せむしの足だ」(X, 462) と。

#### 表現と情熱

Stendhal — 情熱は、いつもの精神状態と身体的表現を変化させる (II, 85)。

Diderot — 人間は怒り、注意深くなり、好奇心を強くし、愛し、憎み、軽蔑し、侮り、崇める。そして、魂から出てくるそれぞれの感動は、明らかな特徴をもって、彼の顔の上に描かれる (X, 484)。

#### 自然と芸術

Stendhal — 画家は、自分のパレットの上に、太陽をもっていない (I, 136)。

Diderot — 絵画は、言うなれば、それ自体の太陽もっている。宇宙にあるものとは異なるが (XIII, 25)<sup>53</sup>。

#### 美と効用

Stendhal — 古代美はつまるところ有用性の描写である (II, 17)。

Diderot — Watelet [描く術に関する詩を書いた] は、[美] を有用性の映しだとみなしたが、彼は正しい (XIII, 24)。

#### 古代美の生成

Stendhal — ギリシャの芸術家は、コリントの最も美しい五人の女性から、「ヴィーナス」の形態を選び、その美しい身体のものであり、彼の描写したい特徴を表している輪郭を求めた (II, 19)。

Diderot — 普遍の自然は芸術の最高のモデルであった。普遍ではない自然の模倣が成功するのは、選択の利点を感じ取らせることにあった。つまり、最も綿密な選択は、自然が無数に散在させるほかないようなさまざまな美を、潤色して唯一の対象に集約することを余儀なくさせるからである (XII, 76)。

---

53 Cézanne はよく似た表現を用いる。「わたしは、太陽は再生することのできないものであるが、描出することはできるといったことを知った。」



### 美学と倫理学

- Stendhal — 絵画とは、構築された道徳にほかならない (II, 226)。Baudelaire はこの文を引用し、自分の考えを次のように追加している。「この道徳という言葉は、多少なりとも自由に解釈すると、すべての芸術についても同じように言える」と (『1846年のサロン』, p. 609 p. 419)。
- Diderot — 芸術家にとって、二つの肝要な資質は、道徳と遠近法である (XII, 83) [思考と技術だと理解してほしい]。

### 未完成の美学

- Stendhal — 解決策は一つしかない。だから、注意をある程度そらしてしまうかも知れない不要な細部は省こう (II, 15)。
- Diderot — 画くとき、すべてを画く必要があるだろうか。頼むから、いくらかは残して、わたしの想像力に補わせてほしい (X, 174)。

### 色彩と情熱

- Stendhal — 色彩のある選択とそれを筆で塗りつけるある方法が... デッサンの精神的効果を増幅させる (I, 133)。
- Diderot — しかし、情熱の色彩について、あなたに言い忘れるところだった... 情熱はそれぞれが、その色彩をもっていないのだろうか (X, 473)。

### デッサン

- Stendhal — ラファエルとレンブラントのデッサンを研究すべきである (I, 135)。
- Diderot — ミケランジェロを模写し、そのデッサンを、ラファエルにならって修正すべきである (XII, 132)。

### 色調の調和

- Stendhal — もし、あなたが、繊細な眼をもっているなら、さらに言うと、繊細な魂をもっているなら、画家それぞれの裡に、一枚の絵全体を調和させ総合する色調を感じ取るであろう (I, 136)。
- Diderot — つまり、わたしにとって、真のそして偉大な色彩家とはどのようなものなのか？それは... 自分の絵を調和させることができる色彩家のことである (X, 471)。

### 巨匠の模倣

- Stendhal — 芸術家は、おのおの、自分の方法で自然を見なければならぬ。別の人間の、また往々にして反対の個性の眼をもつこと以上に馬鹿げたことが、ほかにあるだろうか？... 残念な事実であるが、ある時代まで、弟子は、自然のなかに、何も見てはならなかった。まず、彼の手は言われるとおりにし、その後で、自分の師がしたことをそこから認識しなければならなかった (I, 168)。
- Diderot — はてしもなく長い時間、弟子は師の絵を模写し自然を見ていない。すなわち、弟子は他者の眼で見ることに慣れ、自分の眼の使い方がわからなくなってしまった。徐々に、彼は技術を身につけそれに縛りつけられ、それを超えることも離れることもできなくなった (X, 470)。

### 太陽と基調色

- Stendhal — 雲が太陽を遮るたびに悲しい「基調色」から楽しい色に、陽気な色から陰気な色に変化するのを見たまえ (I, 136)。
- Diderot — 茫々と広がる田園で、厚い雲が風とともに現れ、気がつかないうちに、天空と大地の間にはだかるとき、瞬く間に、二つの情景が入れ替わることを見たことがあるだろう。あつという間に、すべては輝きを失ってしまう。ある色調、悲しく暗い単調なあるヴェールが、即座にその情景の上に落ちかかってしまうのだ (X, 478)。

### 技巧の大きさと偉大さ

- Stendhal — 堂々としていると思われるのは、大画布に描くことにはなく、ある一定の法則に従ってであるが、細部を省略することにある (I, 131)。
- Diderot — 技巧の大きさは、画布の大きさおよびオブジェの大きさと無関係である (X, 98)。

### それぞれの芸術家のスタイル

- Stendhal — 明暗、デッサン、色彩を表現する技法において、画家の魂から生じる特徴ある色調を認めること... ティントレットとパオロ・ヴェロネーゼの一枚の絵、あるいは、シゴリとサルヴィアチを識別すること... デッサンまたは筋肉の輪郭、陰影、衣紋、光の模倣、物のもつ固有色の模倣は、それぞれの画家に固有のスタイルをもっている。もしスタイルがその画家にあれば、であるが (I, 134)。
- Diderot — それぞれの作家は、自分の様式をもっていないのか？ — そうだ。その様式とは

模倣ではないのか？— そうだ。しかし、その模倣のモデルはどこにあるのか？ それは、作家の魂に、精神に、多少なりとも活発な想像力、多少なりとも熱い心にあるのだ。したがって、内面にあるモデルと外界にあるモデルを混同してはならない (XII, 128)。

### 技巧

Stendhal — この絵は力に欠ける (『1824年のサロン』, Divan 版, XLVII, 14)。

Diderot — それは... 力に欠ける描き方 (X, 471)。

### ラファエルとティツィアーノ

Stendhal — もし、ラファエルが、輪郭の美よりも色彩の美により喜びを見出していたとしたら、輪郭への好みを特に示さなかったはずである。ティツィアーノとまったく反対の選択したところをみると、ラファエルは冷たい哲学者に違いないか、あるいは、「ティツィアーノは非凡な才能をもつ男だが、絵画のもつ偉大なる真実、すなわち鑑賞者に喜びを与えるという芸術であるということについて思い違いをしている」と、ラファエルは思ったに違いない。というのは、もし、ラファエルが、自分の考えが間違っていると思ったならば、その考えを変えたはずであるから (I, 258-259)。

Diderot — ああ！もしティツィアーノが、ラファエルのように、デッサンし構成することができていたなら！ああ！もしラファエルが、ティツィアーノのように彩色できていたなら！... このようにして、偉大な二人の評価は貶められるのである (XII, 106)。

### 自然

Stendhal — 自然を、厳密に模倣すべきではない (II, 11)。

Diderot — あるいは糊塗しなければならない、またあるいは無視しなければならない自然のはたらきがいくつかある (X, 422)。

### ルーベンス

Stendhal — [Mérimee は、フランドル派画家に対して、Stendhal が抱いていた意見を覚えており、『Stendhal の未刊書簡集』の序説のなかで、次のように述べている。] 「Stendhal は、ルーベンスとその流派に対して深い軽蔑の念をもっていた... 彼は、フランドル派の野卑な形式と表現の品の悪さを非難していた」 (I, 377)。

Diderot — ルーベンスは、限りなく古代の芸術家を尊重していたが決して模倣はしなかった。どのようにすれば、このような偉大な大家が、彼の故郷の品位のない形式を堅くまもり続けることができるのか？ (XII, 114)

#### 絵画の効果

Stendhal — 表現力をもたない絵は、一瞬眼を楽しませる画像でしかない (I, 128)。

わたしは、絵画に魂を求める (『1824年のサロン』, Divan 版, XLVII, 45)。

Diderot — 絵画とは、眼を仲介させて魂に至る芸術である。もし効果が眼でとどまっているとしたら、画家はその道のりのわずか一歩も進んでいないことになる (X, 376)。

Diderot の『サロン評』から直接参照したところはいくつかあり、それは Stendhal が百科全書家の作品を精読したことを証明していることになるのだが、それにも拘らず、Paul Arbret は、『イタリア絵画史と Stendhal の剽窃』の中で、『運命論者ジャック』の作家に一度しか言及していない。しかもそれは、注釈においてである (p. 264)。この指摘は興味深いであろう。Arbret は特に、Cabanis, Venturi, Vasari, Lanzi, Lavater, Montesquieu, Du Bos, Helvétius 等々からの剽窃を強調している。

『イギリス通信』の中で、Stendhal は、『百科全書』について、これは「かつて集成されたものの中で最も有用な本である」<sup>54</sup> (Divan 版, LXVII, 395)、また同じ『イギリス通信』で、Diderot は「天才と非凡な判断力をもった人」(同上, p. 318)であると、言明している。これは、「啓蒙哲学者たち」の観念に言及することに控えめで、また慎重であったベイルの手で書かれた、素晴らしい賞賛の弁<sup>55</sup>である。ところが、シガロンという画家について、『1824年のサロン』のなかで、次のような苦言を呈している。「シガロン氏は、10年後には、多分二千リーヴルの年金を手にするだろう、そして30年後には、ラグルネ、カルル・ヴァンロー、フラゴナール、ピエールそれから Diderot の『サロン評』の英雄諸氏について今日われわれが語っているように、皆に語られるだろう」(Divan 版, XL II, 66) と。1832年9月15日に、

54 『百科全書』は、Stendhal の祖父で18世紀伝統の自由思想家、Henri Gagnon の蔵書のものであった。若き Henri Beyle は自由に、この蔵書と『百科全集』の各巻に近づくことができ、むさぼるように読んだ。

55 1805年12月20日の日記にこう記している。「Diderot の *Poétique* と作品全体を読むこと」(Le Div., LXXV, 263)。また、1814年10月16日には、『喜劇役者に関するパラドックス』について次のような面白い解釈が見られる。「わたしには、自分が熱くなっているときに書いたものは醒めているように思える。Diderot が役者について (瞬間とても冷静になって、非常に高揚したいつかの日を思い出し、その情熱を真似して演じることができる。) と書いたことは本当に真実なのであろう」(Le Div., LXXV, 263)。

彼は Diderot の名前を、「はっきりと明言することでフランス語の喜びをあたえてくれた人たちの上位12人」(「様式について」, Divan 版, LI, 94) の名前のなかに記している。また, 1838年5月9日に, 彼は, 1850年には Diderot は「現在の彼に関する誇張表現のほとんどを凌駕」するものになっているだろうと予言している。

精神の類似性や Diderot から借用しているのものにも拘らず, 一方の『悪の華』と『修道女』の作者の批評展開と, 他方の『バルムの僧院』の作者の批評展開には, 絵画に関する大きな見解の相違がはっきりとみられる。ペイルにとって, 絵画は——音楽と同様に——文学と演劇の真髄となる感情と記憶の崇高なる霊媒師であり, 繊細で秘教的感覚の決して涸れることのない源泉のように, 恋の苦痛の優しい慰めにとどまっていた。『イタリア絵画史』の中で, この小説家は, 「表現は芸術のすべてである」(I, 128) と明言し, 彼の趣味は絶ず彼を劇的なものと「崇高なるもの」の方へ向かわせる。そういうわけで, 彼は, 文学の挿絵になることも心の癒しになることも目指していないが, しかし現実を絵画的に再構成することを目指す純粋な絵画の伝統から遠のいたのである。Diderot や Baudelaire とは逆に, Stendhal は, 彼自身の文体と同じような, 簡潔で情熱の込められた, そして同時に洗練された気品ある線をもつデッサンを好み, 色彩への関心を失っていった。彼は, 絵が感動的な物語を表現し, 細やかな感情を描いていれば, その構図に魅力を感じたのである<sup>56</sup>。

常に類型と情熱の表現に心を奪われているということから, Stendhal は, 観念の刷新者というよりも, イタリアルネッサンスに始まった伝統の雄弁で才能豊かな継承者といえる。たしかに, Diderot も, 彼なりに, 画家が確かな技法で人物像を描き, 彼らの個人の類型を特徴づける正当性の度合いに興味を持っていたが, 彼は, 造形美術をある程度経験することによって, 何にも増して総合的な仕上げと特に彩色の質の高さに重要性を置くようになった。

事実, 哲学者 [Diderot], 小説家 [Stendhal], そして詩人 [Baudelaire] の主要原理を分析してみると, 多くの点で, Baudelaire は直前の先駆者である Stendhal との間の方が, Diderot とよりも遠く離れていることが明らかになる。Stendhal は, 実際, 彩色や画風, 構造, 独創的な構成の偏重, 一貫性の内在といったものについて, ほとんど考えなかったが, 他方 Diderot と Baudelaire は, 後に述べるように, 情熱をもってこれらを問題とした。この二人の批評家の趣味規範は, 同じくはるかにより折衷的であったように思われ, また同様に, 彼らの判断は, より経験的で実験的であったことがわかる。他方, Stendhal の記述は, 色調についての分析があまりないことからわかるように, 「彼がオリジナルの作品を参考にして

56 「Stendhal は絵画を愛していたのか」という論文 (*L'Œil* 誌, 1955年5月号, pp. 12-19) の中で, Martineau は「デッサンは彼の常に変わることのなかった主要な関心」(p. 18) であったと述べているが, 根拠がなくはない。この点で Stendhal は, Diderot や Baudelaire と異なる。彼ら [Diderot と Baudelaire] は絵画の線を重視しながらもなにより特別, 色彩の質にたいして感覚が鋭いからである。

ではなく、より複製の方を参考にして書いていた』<sup>57</sup>という事実の、影響を受けているのである。

Stendhal は、彼の心理的折衷主義を批評方法にまでに進め、造形芸術を評価することが可能であるためには、感性と情念の深い知識があれば充分であると考えた。しかしながら、百科全書家は、彼の『絵画論』の中で、「経験と探求、これが予備段階、そして作る人、判断する人。わたしはそれから、感性を要求する」(II, 519)と言っているが、Stendhal は、「しなければならぬのは、感じるのみである。美術の効果に身を任せる情熱の人は、すべてを自分の心に見出す」(II, 20)と、明言する<sup>58</sup>。Baudelaire は、Diderot にならって、感性の重要性をまったく過小評価しないのにも拘らず、それでもやはり技法に関する可能な限り徹底した知識が最も重要であるとみなし、そして、アトリエでの仕上げの過程を観察することを自分に義務づけることになる。Stendhal に関して言えば、制作という実践に無縁であり続けていたので、構図の純粹に絵画的問題は、主題の質の高さ、洗練された鑑賞者に与える心理的効果、描かれた人物たちの動きや表情ほど、彼に関心を起こさないうでいた。Baudelaire はというと、はるかにより広く造形に対する感性と判断に際してのより大きく客観性を示し、Stendhal の感情過多（もっとも、Stendhal は、この点に関して、Diderot の感情過多を想起させているのだが）、よく知られているもっぱら「心の理由」を際立たせる強い傾向は避けるのである。

Baudelaire は、若い画家たちにあまりにも専制的であったため危険とも言える権威を振るったことで、また同様に、ネオ・クラシック様式の、不毛で潤いのないアカデミズムを尊重したとして、David を非難した。この恐るべき師匠の弟子たちは、巧く画くためにとりて、彼らの描く人物像を古代の彫刻に変えてしまうよう強いられていると思わなかったのだろうか。Stendhal に関して言えば、David を評価していたが、もし彼が全面的には評価しないとしても、それは、『悪の華』の作者の場合とは異なるものであった。たしかに、小説家は、とりわけ、David がまったく情熱を描くに至っていないこと、偉大な「魂の動揺」<sup>59</sup>を表現するに至っていないことを非難したからである。さらに、彼は Ingres に対しても、本来は文学上のものであるはずの、同様の非難をした。『パルムの僧院』の作者にとって、すべての芸術家の本性とは、「魂を描く」<sup>60</sup>ことができる能力なのである。ところが、「David 流派は、身

57 Jean Prévost, 『Stendhal における創造』(Mercure de France, 1951), p. 135.

58 M. Martineau は、まさしく次のように言っている。「Stendhal は、事実、この芸術家という職の本源的問題（彼は知らなかった）をあるいはより今風の言い回しをすればテクニックをあまりに無視した」。そして「絵によって語られる観念を長々とこだわる」と。前出, p. 18。そのうえ『イタリヤ絵画史』の作者自身、告白している。「絵画を知る人たちの厳しい批判に身をさらす」(I, 279)。

59 『1824年のサロン』(Le Divan, XLVII), p. 45.

60 同上, p. 44.



体しか描けない』<sup>61</sup>。Stendhal は、自分の心が感動し、揺すぶられることを、いやおうなしに要求している。この点においてみれば、いくつかの注目すべき点が Diderot を想起させる。ただし、後者においては、類似した執着は、厳密な意味での絵画の分析よりも重要視される頻度は少なかったのであるが。

誠実という自分の理想に忠実な Stendhal は、独自の判断力を涵養していた。そして、彼の『サロン評』は、個別のそれぞれの絵に対する彼の印象からくる、ストレートな評価となっていた。彼は、流派の教えに転じられる教義を嫌っており、次のように言う。「わたしは、彼らの箴言は芸術にとっては堪え難いと思う」<sup>62</sup>と。しかし、芸術はなによりもまず「心情」という絵画における「真実」<sup>63</sup>を追求するものであると、しつこく言明しながら、彼は、感情過多という危険に陥り、またサロンを巡っている間、美学的喜びをもって見るべきものは何もない感情を追求することに終わっている。『1824年のサロン』の中で、彼は、「まさに銃殺されようとする時、銃弾から護るため、自分の忠犬を手から放す勇敢な兵士」<sup>64</sup>を描いた Vigneron の『銃殺刑』の横に置かれている、Horace Vernet の美しい婦人の肖像画に注目している。高貴な頭部との直接の隣り合わせは、「その単純さ故に、感動的な Vigneron 氏の勇敢な兵士の最後の思いのすべてを感じる」<sup>65</sup>ために描かれた魂を想起させ、結果として自分の喜び…を倍加していると彼は強調している。Greuze にも、Diderot は決して、自分の「感性」をこれほど純粹に表すことはなかった。また、Baudelaire ならば、必ず「感情の猿たち」(p. 661 p. 474) の間に入れていたであろう Vigneron の悪趣味を、ためらわず無視するに違いない。

一方、『1824年のサロン』の作者は、今日ほとんど忘れられた戦争画家であり、Baudelaire が『1846年のサロン』において激しくこき下ろした Horace Vernet を繰り返し賞讃している。結局彼は、生涯熱烈な Delacroix の賛美者であり続けた詩人 Baudelaire とは反対に、この巨匠の技倆を理解する能力はないままであった。このように言っている。「わたしにはどうやっても、Delacroix 氏と彼の『シオの虐殺』を賞讃することはできない。わたしには、この絵はあの多くの古典派絵画のように、無意味であることによって凡庸である代わりに、その常軌の逸脱によって凡庸であると思われる」<sup>66</sup>と。

\*  
\*\*

---

61 同上。  
62 同上, p. 65。  
63 同上, p. 54。  
64 同上, p. 59。  
65 同上, p. 60。  
66 同上, pp. 67-68。

Baudelaire の造形的才能は、芸術の現場にいる人たちとの接することで培われた。またそれは特に、彼自身が言っているように、その才能を洗練させたに違いないのは、「画家－詩人」である Delacroix の影響<sup>67</sup>を受けていた。Delacroix (『悪の華』は、彼との精神および気質における多くの類似性をもっている)<sup>68</sup> のもたらしたものは、Stendhal がもたらしたものよりはるかに多く豊かである。このロマン派画家の魅了されるような『日記』には、造形芸術について、そして文学、哲学またその他のテーマについても、最も深い思念があふれている。非の打ちようのない、簡潔で明晰な文体で書かれているこのエッセーの多様性と豊かさは、広範な教養と卓越した精神を顕示している<sup>69</sup>。傑作というものは、インスピレーションの炸裂の無意識的ほとばしり、熱狂的なロマン主義、そして抑制のきかない感性の発露によって実現されるものではまったくなく、むしろ我慢強くてゆみない技法の研究、内省と瞑想、形式を完璧にさせたいという深い気持ちによって実現されるものであること、そしてその気持ち画家を、新しい作風の飽くなき追求、修正、「念入りに仕上げる」のでも「作り上げる」のでもなく加筆するように後押しするであろうということ、詩人がこれらを学んだのは、特に、絵画の問題また文学問題までも推論し、記述することに非常に巧みな Delacroix からであった。

さらに、画家が、金銭と流行そして安易さといった魅力ある誘惑に打ち克つことができるのは、しばしば金にならない労苦、偏狭で切迫したような芸術と美への情熱のおかげなのである。このような Delacroix の高い資質——彼の生涯と作品に顕われている資質——が、若き詩人にあれほどの印象を与え、詩人の最も奥深いエッセー、そして後に最も美しいいくつかの詩篇のインスピレーションとなったのである。

そのうえ、Baudelaire が、色彩とデッサンそれぞれの長所について、画家と専門家の批評の間の曖昧な関係性について、光と影の効果について、筆致のさまざまな質について、想像力と自然について、そして構成についての最も卓越した自分の理論を展開するのは、Delacroix

67 Lucie Horner, 『Delacroix の批評家 Baudelaire』(Droz, 1956) 参照。

68 彼の若き天才賛美者の情熱を込めた、そして明らかに度外れた扱いを前にして、Delacroix が居心地の悪さを感じていたことは知られている。この詩人に対していくぶん冷ややかでよそよそしい態度は、彼が、自分の半引退状態と意識的な隠遁生活が、たとえ非常に如才ないものでも、賛美と尊敬の込められた親しさによって、侵犯されることを望まなかったからだと考えられる。Baudelaire は少々傷つきはしたものの、しかし、巨匠の態度の本質を完全に理解していた。というのは、彼はいつもの洞察力ですぐに、Delacroix はすべての強い意志をもった天才と同様に、結局は自分だけを頼りにする偉大なるエゴイストであると理解した。

69 この日記は、Delacroix の死後になってはじめて出版されたが、彼はまた多くの論文記事を書いていたので、Baudelaire は歓談を通してと同じくらい記事の中から、彼の理論の教えを得ることができた。そのうえ、彼の絵画は、Baudelaire に彼の美学を究める最良の方法を与えた。この『日記』を読むことは、最も豊かで啓示的な経験となった。それはヴァン・ゴッホの手紙の中にある(Baudelaire いうところの意味で)悲痛な英雄性、悲壮な純朴さをまったく想起させないものであるが。

の絵画と技法について述べることににおいてであった。

しかしながら、Delacroix の影響においても、Stendhal の場合と同様に、Diderot の評論の中に典拠を見出し、その中に、ロマン派の偉大な画家についての理論のほとんどを、容易に見出すことができる。言い換えれば、偉大なる実践者 [Delacroix] が最も誇りにしていた「刷新」についても、百科全書家まで、容易に遡ることができるということである。たとえば、印象派の手法の基礎となる「反映」の理論もそうである<sup>70</sup>。Diderot の美術評論を探求しようとまったく思わない、また、今述べていることに少々懐疑的な人のために、ここに、『絵画論』の作者と、Voltaire と18世紀の偉大な賞讃者であり、枕頭の書は『百科全書』であったとされる、『ダンテとヴェルギリウス』の大画家の間に見られる興味深い類似部分を挙げてみよう<sup>71</sup>。

### Diderot

#### 素描

素描とは、一般に、絵画がもち得ない一瞬の煌めきのようなものである。(X, 351)

絵画におけると同様、文学においても、素描をとどめておくことを学ぶことは、ちょっとしたことではない。(XI, 270)

### Delacroix

1854年1月9日、Delacroix は、「最初のクロッキーの印象をとどめておくことの難しさ」の愚痴を記している。(III, 219)

70 Diderot が、それぞれのオブジェがその表面に（その表面が磨かれていればいるほど）周りにあるオブジェの色調を反映し、またいわゆる影というものは存在しているのではなく、ただ同じく反映を構成しているのであるということを知るに至ったのは、Chardin の静物画と風俗画の場面の研究を通してであるということはいくつも考えられる。『絵画論』の「明暗法について生涯通じて理解したことすべて」を見よ。

71 画家の日記を見よ。その中に、多くの『百科全書』からの参照部分と同様に、『美術の哲学辞典』の計画が含まれている。次のように書かれている。「この手引書のなかには、著名な何人かの芸術家に関する項目があるが、それには彼らの性格も彼らの人生における出来事も扱われない。その中では、彼ら独自の画風、芸術におけるテクニックの部分とその画風に適合させた方法が多少長く分析されるであろう」(III, 249)。Diderot もまた伝記的批評はしなかった。伝記的注釈は、画家が亡くなった時のみ言及した。彼の美術辞典のために、「関係」、「素描」、「演劇的装飾」、「感興」、「才能」、「反射」、「批評」について原稿を書いているとき、Delacroix はこう記している。「『百科全書』の中のこれらと関わる項目を読むべし」(III, 14) と。さらに彼の参照は、彼が Diderot の『サロン評』を知っていたこと (III, 117を見よ)、そして彼は非常に百科全書家の人間性に興味をもったことを証明している。というのは、彼は（注釈なしで）Mille de Lespinasse による長い一節を写し取っているからである。それは次のような言葉で始まっている。「この人 [哲学者] は非常に特異な人である。彼は社会的に相応しい場所にいらない。彼は学派の長であるべきである。若い人たちを導き教えるギリシャの哲学者のような」(III, 322)。

Delacroix の引用はすべて André Jouvin 版の『Eugène Delacroix の日記』（3巻本）を参照。

**Diderot**

単純化

面白い逸話を犠牲にする勇気があれば、その人は、真の偉大な大家である。

(XI, 340)

主題

おそらくやりがいのない主題があるかも知れない。しかし、すべてがそうであるのは、平凡な芸術家にとってのことである。創造力のない頭脳にとっては、すべてがやりがいのないものなのである。(X, 503)

自然の中には、やりがいのないという対象はめったにない。そして...問題は、それらを描くことである。(X, 392)

デッサンの技倆

巧みなデッサン画家の鉛筆は...流れるように、そして戯れているように[見える]。素早い考えが、線の特徴づけるのだ。

(X, 352)

動き、躍動、情熱さえも、いくつかの特徴的な線によって示される。そして私の想像力がその残りの部分を創るのである。

(XI, 254)

影

影もまた、それなりの色をもっている。白い物体の影の境界そして塊も、注意深く見たまえ、そうするとそこに、無限の黒と白の点が見られるだろう。赤い物体の影は

**Delacroix**

細部について、細部は多大な効果をもたらすが、それでも常に犠牲にされなければならない。(III, 198)

真の靈感を受けた精神は、自分だけが知る生き生きとした源泉をもっている。たとえば、すべての人が脇に追いやって、最も使い古されたものの中から新しいものを引き出す。(III, 353)

絵画は、必ずしも常に、主題を必要としない。(III, 24)

巧みな画家が自分の考えを示す最初の線は、作品が際立たせるものすべての萌芽を含んでいる。...知的な眼には、生気はすでにいたるところにあり、なにももの、テーマの展開が獲としたみかけであっても、デッサンのコンセプトからかけ離れることはない。(III, 34)

いわゆる影というものはない。反射しかないのである。(III, 10)

**Diderot**

赤い色に染まるだろう、... 蒼い物体の影は、  
青みがかかる、そしてそれぞれの物体は、そ  
れぞれを反射する。 (X, 479)

**大気**

空は、全体の色合いを物の上に広げる。  
遠くからは大気中の気体は見られるが、わ  
れわれの近くでは、その効果はそれほど感  
じられない。だから、わたしの周りで、物  
体は力のすべてをそして物体のもつ色のあ  
らゆる変幻を保っている。つまり物体は、  
大気と空の色合いをそれほど受けないとい  
うことである。遠くからみると、物体は消  
え、見えなくなる。...

田舎、森の奥深く、農家の上、街の屋根  
の上を見て、昼間でも夜でも、その光と影  
の効果をも、研究したことも、感じたことも  
ないものは、筆を捨てる方がよいだろう。  
(X, 476)

一枚の絵における単一の光以上に、めず  
らしいものはない。 (X, 474)

**無邪気**

彼が説明する単純さ以外に、まったく束  
縛を受けていない幸せな子供時代の無邪気  
さ、真実と独創性を付け加えなければなら  
ない。そうすると、素朴さはあらゆる芸術  
の創造に不可欠であろう。(『絵画論断章』、  
「素朴について」、XII, 121)

**Delacroix**

われわれを取り巻く物体に眼を向ける時、  
それが風景だろうと室内であろうと、それ  
を包み込んでいる大気によって、またある  
種全体の調和を、それぞれの物体に、いわ  
ば、分け与えるあらゆる反射によって、わ  
れわれの眼に映る物体間に、ある関係が生  
み出されることに気づかされる。それは、  
絵画がなしではすまずこのできないある種  
の魅力である。しかしながら、ほとんどの  
画家が、大画家でさえ、そのことに気をか  
けているとは、とうてい言えない。(III, 41)

才能の黎明期には無邪気さと同時に勇敢  
な何かがある。それは子供時代の恵みと、  
人間を規制するしきたりにたいする無頓着  
さを思わせる。 (III, 221)



Diderot

細部

しかし、[絵のなかで] 一般に個々の行為を増幅させるいくつかのグループは、やはり一般に主要な場面から切り離すべきである。... それで、あまりに好ましく見え、あきらめることができないかも知れない。それではどのようにしたらいいのか？ 細部は、権利をもたず、全体に権利を譲るのだ。(X, 340)

想像力

想像力はなにも創造しない。想像力は模倣し、構成し、誇張し、大きくしたり、縮小したりする。創造力は絶え間なく類似点に専念するのである。(XI, 131)

見るひとの ... 想像力とは、思い出しそして組み合わせることのできる能力である。  
(*Lettre sur les Aveugles*, I, 293)

批評の欠如

絵筆をもたないかかぎり、われわれは、多少知識のあるそして多少すぐれた推論者にしか過ぎないだろう。(XIII, 101)

厚塗り

色の上にさらに重ねて塗られる絵の具の厚い層のことである。その結果は、下塗り

Delacroix

未熟な画家に、美に達することを不可能にさせていること... それは、真の意味で自分の仕事の全体的把握が欠如していることに加えて、まず全体の効果に向かう代わりに、いくつかの従属的に扱うべき細部を懸命に際立たせたために、細部が彼に道を誤らせているからである。(III, 198)

偉大な芸術家の創造力と言われるものは、おのこの芸術家の、自然を見て、組み合わせ、描写する仕方ではないということは認められている。... この偉大な人たちは、言葉どおりの意味で、何も創造しなかったのである。どういう意味かと言うと、つまり何かを創るということは何もしていないということである。(III, 222)

芸術家の想像力とは、これこれの対象物を、ただ想像するだけではなく、それを組み合わせることなのである。(III, 45)

ほとんどの批評家に不足しているところについて。そのわずかしかな有効性について。(III, 14)

厚塗りとグラッシのコントラストを計算に入れることが ... 必要である。(III, 46)

### Diderot

するほどに、絵の具の水分が抜けることになる。かつては、画布の上に霧を吹き付けたり、また水泡を軽くあてた。

(À propos de Chardin, X, 195)

興味は、主題の崇高性にあるのではない。

もしできるなら、実物のもつ不快な部分を、才能によって救う秘訣を、学びたまえ。

(X, 195)

### 美

美を、諸関係の知覚に位置づけよ。

(*Traité du Beau*, X, 35)

一つの同じ対象にたいして、同じ諸関係を知覚するひとは、また同じ対象を同じ度合いで美だと判断するひとは、この世にはおそらく二人とないだろう。

(同上, p. 41)

### アカデミックな理想

[彼らは]、古代の比率、定規とコンパスに、奴隷のように服従している。そこから彼らはもはや抜け出すことはせず、いつまでも誤ったまま、冷たいままでいる。

(XI, 413)

### Delacroix

適時に、薄塗りと厚塗りをを用いることのできる能力、それは、マットな部分であろうと透明な部分であろうと、比較しようのないほどに、表現力を豊かにする。(III, 45)

最も興味を引かない... ように思われることが、巧みな手によって、また靈感の一吹きで、興味を起こさせ心をつかむ。(III, 47)

Delacroix は、注釈なしで、Senancour, *Oberman*, I, 156 を引用している（これは、彼が賞賛するときのひとつの形式である）。

秩序ある諸関係の知覚は、美の観念を生み出す。(III, 83)

それから、どのような美について語りたいと思うのか。というのは、いくつかの美があるからである。それどころか、数限りなくある。すべての眼、すべての魂にとって美があり、それらが指示するところに、それらの個別の状況に適合する美がある。

(III, 346)

われらが画家たちは、自分たちのまた友人たちの仲間に伝達できる、既成のひとつの理想を手に入れたことに有頂天になっている。エジプト人の頭部にその理想を当てはめるために、アンチノウスの横顔<sup>13</sup>に似せ

**Diderot**

美学と倫理

真, 善, 美は, 密接に結び合っているものである。(X, 517)

打算的な精神にあっては, 安楽な趣味がひろまり, 熱情は消える。... 美術への趣味は, なにかしら財産の感覚に対する侮蔑を推測させる。... 不滅の感覚, 後世の尊敬といった言葉は, 意味をもたず, 哀れみの微笑をうかべる。つまり, みな楽しみたいのである。あとは, 野となれ山となれ, なのである。(XI, 450)

思われるほど滑稽ではない質問, それは, 心が墮落していて, 純粋な趣味というものをもち得るか? という質問である。(XII, 75)

天才と才人

これは, まったく相反するものである。つまり, ほど遠い, かけ離れているものだという事である。知覚しがたく踏み越えられないと感じるのは, このほんのわずかな距離なのである。仕事をし, 研究し, 気を遣い, 拭き消し, また始める, つまり無駄骨である。自然は言う, 「ここに居ろ, ここまで, ここから先には行くことはない」と。(X, 338)

**Delacroix**

てしまう。(III, 345)

善と美のあいだに必然的な関連があり得るのだから? 墮落した社会では, 多分, それがどんな分野であろうと高尚なものが, 気に入られるのではないか?

したがって, あらがいようもなく, 美がより自由に花開くと思われる時代がある。(III, 62)

人類は ... まったく未知の野蛮の闇に再び降りる。重商主義, 快楽の好み, ... は, 最もエネルギッシュな人間の魂の動因である。(III, 158)

バルザックは, 『小市民』(コナール版, XX, 60) の中で, 「芸術において, 完璧な一点がある。それは, 才人だとその下まで行くが, 天才だけが達することのできる点である。天才の作品と才人の作品の間にはほんのわずかな違いしかない ... 」と, 言っている。(III, 263)

**Diderot**

学校とアカデミー

身体の一つ一つの動きが協調して作り出す全身的な動きを学ぶのは、学校においてはではない。(X, 465)

容易

容易に描くことはよいが、あらゆる制作に、手作業の感じを与える型にはまった手練は隠すべきである。(XI, 415)

芸術家と社会

それから、多いに苦しみ、拭き取り、描き、また描くだろう。しかしそれは誰のためなのか？(X, 322)

天才は、空腹で気が狂い、死にそうになりながら、仕事をする。(X, 250)

[天才は] 大衆と混同され、彼は、我らが似非伝道師どもが、愚か者たちの改心を認めるまでに、死んでしまう。(X, 322)

仕上げの勇氣

彼ら [ヴェルネとシャルダン] の断固とした筆さばきは、最も強い勇氣をもって、... 最も一貫した調和と自然のすべての色彩を混和することを好む ... (X, 472)

ひとつの作品の調和は、画家が ... より誇りをもって、より自由に筆を動かすだけに、より持続するのである。(X, 470)

**Delacroix**

自分で探求するにあたって、学校とかアカデミーと呼ばれるものは、避けなければならない。(III, 354)

芸術においては特に、才人さえも簡単に身を委ねてしまいがちな習慣にも関係なく、自分の考えの独創性を保とうとする深い氣持が必要である。(III, 221)

誰のために、あらゆる方向から自分の知性を、厳しく見つめ打ちたたくのか？(III, 356)

天才のみが、ヘラクレスの弓を引くことができる。(III, 366)

天才は ... 大衆の賛同を乞うように強いられ、自分の才能を、愚かさや気まぐれの質草とさせられる。(III, 358)

勇氣なくして、さらに究極の勇氣なくしてとさえ言うが、美はあり得ない。(III, 40)

**Diderot**

詩と絵画

詩人は、四行で、異なるさまざまな瞬間を連続させる。そして一枚だけの絵として整理していると思っているのだが、何枚もの絵を積み重ねているのだ。(XI, 76)

わたしの知る限りの最も偉大な詩の場面でも、画家にとって、天井やギャラリーの画家にとってさえ、まったくの不快なものであろう。(XI, 78)

言語の不足

同じ表現で表された同じ考えの中には... 表面的な一致しかない。それは、この表面的な一致を引き起こす言語の貧困である。(XI, 135)

ブーシェについて

なんという色彩！なんという多様性！なんというオブジェと観念の豊かさ！この男は、真実以外のものはすべてをもっている。誰もブーシェのように光と影の芸術を理解していない。(X, 112)

距離の効果

わたしの周りで、物体は物体のもつそれぞれの色彩の強さと多様性を保っている。つまり物体は、大気と空の色合いの影響を

**Delacroix**

詩人は、イマージュの連続によって救われるが、しかし、画家は、イマージュの瞬間性によって救われる。(III, 417)

本は、同時に視野に収めることのできない、次から次へと続く、動く絵の部分部分で、成り立つものである。(III, 26)

絵画は、特に、対象物の外部の形態、線、色彩、効果によって生命をもつものであるが、これらの条件すべて、文学観念と何一つ共通するところはない。(III, 133)

詩情という言葉は、絵画に関する問題においても、正しく用いられるべきである。それは美術の権限と特権それぞれに、混乱をもたらすような貧弱さを露呈している。(III, 134)

ブーシェとヴァン・ローについて

彼らの流派とは、手法と、あらゆる探求とあらゆる自然の放棄。仕上げの卓越した技法。(III, 12)

対象物を遠ざけるために、普通それらをより灰色にする。それが、筆使いである、等々。単調な色調もそうである。(III 15)



**Diderot**

それほど受けないということである。遠くからみると、物体は消え、見えなくなる。そうして、あらゆる色は混ざり合い、この混合、この単調な色を生み出す距離は、すべての色を灰色にみせるのだ... (X, 476)

光の効果

茫々と広がる田園で、厚い雲が風とともに現れ、気づかないうちに、天空と大地の間にはだかるとき、瞬く間に、二つの情景が入れ替わることを見たことがあるだろう。あっという間に、すべては輝きを失ってしまう。ある色調、悲しく暗いそして単調なヴェールが、即座にその情景を覆ってしまうのだ。... 雲が通り過ぎると、またすべてが、光を取り戻す。(X, 478)

優れた芸術家における無駄な装飾の不在

彼 [ラ・トゥール] は、わたしに、自然を美しくし目立たせようとする渴望は、より経験を積み、より器用さを身につけるのに応じて弱まると、打ち明けた。

(XI, 413)

線の象徴

うねるような線は、動きと生命の象徴である。そして直線は、無気力と不動の象徴となる。それは、生きている蛇と、凍りついた蛇のようなものである。(XII, 99)

光の効果の統一

あらゆる種類、あらゆる色の物を、雑然

**Delacroix**

もし、空が雲に覆われ、暗くなるとしたら、それは、恋人の不機嫌な顔のようなもので、また元に戻るのを確信している。

(I, 95)

わたしは、人生を歩むにつれて、真実とは、より美しくより稀少なものであると心底思う。

(I, 439)

恐ろしく醜い線がある。たとえば、直線、規則的にくねくねとした曲線、なかでも二本の平行線がそうである。

(III, 428)

この空気、この反射は、最も不調和な色

**Diderot**

と集めてみたまえ ... すると空気と光, この二つの和音が全体に広がり, すべての物を ... 感覚で捉えられないような反射で ... 統一するのがわかるであろう。 (X,187)

難しいのは, 光と影の正しい配分である ... それらは, すべての光の相互の響き合いであり, 反射である。この効果が生み出されるとき ... すべてが結びつき, 絡み合う。 (X, 477)

**ヴァトーとフランドル派**

わたしは, 気取りより田舎風の方が好きだ。だから, 一枚のテニールス<sup>④</sup>のために, 十枚のヴァトーを譲るであろう。 (XII, 75)

**靈感の断続性**

しかし, 教えてほしいのだが, どうしたら, 詩人, 雄弁家, 画家, 彫刻家, 彼らがあれほどに斑があり, あれほど違うのか? それは, 瞬間, 身体の状態, 心の状態に由来する事柄であるから。 (XI, 142)

**絵画の定義**

絵画は, 眼を介在して, 魂に向かう芸術である。 (X, 376)

**Delacroix**

の物から, 一つのまとまったものを形成する。 (III, 14)

ヴァトー ... 彼の空想力は, フランドル派と対立するものではない。彼は, Ostade 派や Van de Velde と比べて, 芝居がかっているに過ぎない。 (III, 12)

[才能] は, 健康, 病気, そして陽気, また悲しい心の状態といったすべての断続の影響を被る。 (III, 436)

わたしは, 何度も, 絵画は ... 画家の精神と鑑賞者の精神の間に架けられた橋にしか過ぎなかったのではと自問する。 (III, 39)<sup>72</sup>

72 Champfleury は, 彼の *Le Réalisme* の序文で同様に宣言している。「芸術は彼ら [鑑賞者] とわたしのあいだを結ぶ線の役割をしている」と。

### Diderot

#### 天才の定義

彼 [天才] は、心の裡に、気づかないうちに入り込み、そして時が経つにしたがって ... 驚くべきことだが ... 結果を生む萌芽を受け取っている。彼は即座に広い空間、多くの存在物を観察する ... 彼は自分の幻想を表現し、自分の創造したもの、言い換えれば自分の新たな組み合わせを見て、彼の熱情は増大する。 (XV, 38-39)

### Delacroix

天才の主な属性は、諸関係を配合し、組み立て、集めて、それをより正確に、より拡大して見るというところにある。

(III, 437)

興味深い接点を増やすことは簡単であるが、このあたりでやめておこう。また、先に挙げた引用部分<sup>73</sup>の詳細な分析に入らないことにする。というのは、それらの例を、わずかに注意をして読むだけで、19世紀の最も偉大な画家の一人と18世紀の一人の哲学者が、多くの箇所、どれほどお互いに似ているかということは、充分明らかであるからである。さらに、この類似は、Diderot が、絵画に関することを「内側」から、つまり彼の「素人の」判断について言えば、彼自身の謙虚さであるが、それにも拘らず、実践者の見方で判断できていたということを証明している。いま、Diderot の美術批評における役割に対する伝統的で同時に不当ないくつかの評価を、ブリュンチエールやファケ<sup>74</sup>よりは深く理解できる文芸人の場合も同じであるが、問い直す時である。たとえば、「Diderot は、美学的経験はほとんどもっていない。... 彼の判断力は ... 貧しいのであり」[« Diderot has,.. little appreciation of the esthetic experience. ... His judgments are ... poor, »]<sup>74</sup>、そして、「Diderot にとっては、悲劇、シャルダンの一枚の絵、ファルコネの一体の彫像の間には、制作上のいかなる違いもないのである」<sup>75</sup>といったものを、である。百科全書家の驚くほどの流動的で鋭い精神は、造形芸術の習得すべきものと文学のそれを混同するようなことはあり得ない。そして、Baudelaire が、「フランスでは、私はあまにも画家的であると思われている」(p. 1303 p. 932)と、不満を洩らさなければならなかったように、Diderot が不平を言わなかったとしたら、少なくともそれは、「シャルダン、ラ・グルネ、グルーズそしてその他のものも、自分たちの中で、彼一人が、自分のイメージを画布上に写しだすことのできるほとんど唯一の人であると明言した (芸術家は、文芸人をまったく褒めないものなのだ)」(XI, 74) と、自慢でき

73 しかし、二人に関する章の中で、このテーマについて詳しく述べることにする。

74 Lester G. Crocker, *The Embattled Philosopher*, p. 194。

75 Trahard, *Les Maîtres de la sensibilité française*, 《Diderot》, II, 215。

るからであろう。

さらに言うと、Delacroix は、Diderot の批評作品のずっと熱心な読者であった。画家の書簡の中の、この哲学者に関わる部分は、彼が一貫して関心をもっていたことを示している。1821年以来、Delacroix は、Pierret に「君の Diderot を持ってきてくれると、そしてもしできれば『絵画論』も加えてくれると嬉しいのだが。ずいぶん以前にわたしのものを失くしてしまって、読みたくてうずうずしているのだ」（『書簡集』、I, 108）。Diderot の回想録、書簡、および未刊作品の、Paulin 版 4 巻本が1831年に出たばかりだったので、Delacroix は Ricourt に、自分に送るように頼んだ。というのは、「美術に関するいくつかの記述は、あなたに、冊子に綴じてあげたい内容が思っている以上にあるので。早ければ早いほどよいのだが...」（I, 291）<sup>76</sup>。1839年に、Delacroix は、ふたたび Pierret に手紙を出し、「Diderot の本を、持っているだけ」（II, 34）、自分に送ってくれるように Villot に言ってほしいと頼んだ。そして、1843年12月27日に、彼は、自分と一緒に新年を過ごすようにと、友人である Pierret を招待する。その招待状で、「だから、日曜の夜、来てくれたまえ、そしてわたしに Diderot の講義をして、年の変りを一緒に過ごそう」（II, 162）と、書いている。

特に、Delacroix が、Baudelaire 美学の萌芽に決定的な影響を与えたという事実を<sup>77</sup>考慮に入れるとするならば、どのような点で、Diderot と Delacroix の考えが一致するのを見出すことの、非常に深い示唆となるであろう。つまり、『ラモーの甥』の作者と『悪の華』の作者とのあいだに否定することのできないつながりがあるのである。ある時は、直接 Diderot の作品の研究や読書を通して（詩人が、この作品に精通していたことはみてきた）、またある時は、たとえば Stendhal とりわけ Delacroix という仲介者を通して、そのつながりができた。本書で挙げきた近似点は、さまざまな知性によって再考されたり、さまざまな形で説明されたりすると、類似する主題は変換されたり、いろいろな定義をもつこともあることを、同じく明らかにしている。三人の人物のあいだの類似点は、もした単に、表現の近似性を取り立てて見るのならば、限られたある価値しかもたないだろうが、実はそうではない。なぜなら、類似点は、彼ら三人の、Diderot から Baudelaire まで、観念と見解の共通する基盤を証明しているからである。そのことに、本書は関心をもつのである。

\*  
\*\*

76 彼の絵が、まったく彼にこの計画を実現させる時間の余裕を残さなかった。しかしそれでも彼は、この版を注意深く読み、多くの文章をコピーした（I, 291）。

77 最近の批評はその重要性を希薄にする傾向があるが、Edgar Alain Poe の Baudelaire に対する影響は、文学においては否定できないが、すでに示唆したように絵画の分野においてはほとんど無視することができる。

短い時間で重要な何人かの仲介者を検討するためには、『悪の華』の詩人に、同様にかんりの影響をもたらした Théophile Gautier の美術批評を無視することはできない。したがって、Goya の美術に関する Baudelaire の記述と、彼の『外国の戯画画家』より以前の、Gautier の、このスペイン画家についてのエッセーとの間にみられる、興味深い類似を指摘してもよいだろう<sup>78</sup>。Gautier に関する小論の中で、Baudelaire は、とりわけこの友人の『サロン評』を賞賛して、「非常に冷静に、あれほどの無垢さと威厳をもって」(p. 1022 p. 105) と述べている。Gautier のもつ絵画技法の知識の方が、Stendhal のサロン批評における本質的には文学的な見解よりも、より Baudelaire を Delacroix に近づけたのは当然のことであろう。彼の知性と気質のいくつかの面は、Diderot の方法を思い起こさせる。たとえば、美に関する彼の批評（彼の熱情的性質は、哲学者の性質を思い出させる）、彼の寛大で「多血質な」性格、彼の記述における高い技術、白紙の上に色や線、形の機微を映し出すことのできる巧さ、決して学術的ではないことそして説得力のある言葉、この説得力は、Baudelaire によれば、「どのようなソクラテスの響きと言っているのか分からないが、古代の明晰さ」(p. 1026 p. 109) を夢想させる。『七宝と、カメオ』の作者は、ことのほか Diderot の美術批評の賞賛者であった。というのは、彼は次のように書いている。「Reynolds と Diderot は、すべての絵画参考書のトップに記されなければならない。」と<sup>79</sup>。

しかし、Diderot と Baudelaire にとって、記述は、全体の印象、画家についてのより深い理解、そして芸術創作を支配する原理の解明に到達するための手段でしかないのに比べ、この高踏派詩人においては、記述が、目的自体となり、文人になった画家<sup>80</sup>にとって、パレットと絵筆またクレヨンを手にして、[画家たちと] 張り合う機会となり、「彼のちょっとした才能」を披露する機会となった。この方法は、ある程度の節度をもって実践され、いわゆる批評活動がそれを補完し、また実体をもたらすのならば、まったく非難すべきところは何もない。しかしながら、Gautier は Goncourt 兄弟と同じ傾向をもっていた。つまり、批評の他の部分を犠牲にして、「画家の様式」を濫用するという傾向である。そのため、『18世紀の芸術』の作者たちほどデイレッタントではなく、より画家の見方に近いにも拘らず、ある種の技巧へのわざとらしい拘泥がみられるのである。

Baudelaire は、「瑕瑾なき詩人」<sup>81</sup>よりも大胆に、未来の方に向いており、たとえば興味ある事例を挙げてみると、彼は、大衆の敵愾心から Manet を護ることに、最初からすぐに取りかかった。画家が、彼の『オランピア』(1865) に対する無理解な騒々しい反応に深く傷ついたとき、Baudelaire は、彼個人の苦勞の多い<sup>82</sup>さなかにも拘らず、ブリュッセルで時間を

78 これに関連するより詳しい研究のためには、Jean Pommier, *Dans les Chemins de Baudelaire*, の《Théophile Gautier》を見よ。

79 Jean Seznec, 《Les Salons de Diderot》, *Harvard Library Bulletin*, vol. 5, p. 257より引用。



みつけ、Manet に友人としての励ましにあふれるそして優しい忠告の長い手紙を書いた。1864 年以來、彼は、文芸書評家の Thore<sup>19</sup> に、この画家に向けられていた剽窃（特にスペイン画家たちの）<sup>20</sup> という非難から彼を擁護する手紙（『書簡集』、IV, 277）を書いていた。Gautier は、反対に、『オランピア』を前にして、控えめで慎重きわまりない注釈にとどめた。かつての「赤いジレー」<sup>21</sup> も、思慮深くなったものである！

\*

\*\*

Diderot の美術批評の Baudelaire 美学に対する影響を見分けることは、往々にして難しい。というのは、Baudelaire は、無意識でしか、借用したり写したりしないからである。あるいは、もし、彼が承知のうえで、他人のいくつかの文章を借用したとするならば、それは、個人のものでなくても、その要点が、オリジナルではないテーマと彼自身のテーマとの区別が付きにくいほどに、混ざり合っており、巧妙な鑄直しを行うためなのである。そのうえ、彼は、多くの場合ありふれた観念を、表現力に非常にあふれる形式を与える術に秀れているので、その観念が作り直され、新しくされ、そして再び活性されたように思われるくらいである。したがって、Diderot の影響があるとしても、詩人は、少しも受動的にこの影響に従ってはいない。むしろ、彼自身の関心事を引き立たせることのできる面を、自分のものとし、同化したのである。この美学の「消化吸收」の過程は、Stendhal, Delacroix そして Gautier といった仲介者に関しても同じことである。Baudelaire の『サロン評』の中で展開されている多くのものは、明らかに、彼の先人たちの特徴あるテーマや卓越した手法を想起させる。しかしながら、このような「無意識の借用」が、しばしば完全なる変貌をとげることがないわけではない。

彼が賞賛する人によって著述されたものを前にして、批評家 Baudelaire は、詩人 Baudelaire が、自然や図像を前にした時と同じように行動する。つまり、彼はそれらを辞書として用い、その与えるものを自分の思いどおりに整理するのである。こうして、彼が借用した部分は、『1846年のサロン』の作家の精神の中で、その原材料となり、確固とした彼の自我の輪郭を薄めてほかす代りに、その輪郭を際立たせ、読者のために明らかにすることに貢献しているのである。しばしば、詩人が自分の個性と自身の好みを明らかにし、主張することを学んだのは、他の作家、批評家、そして画家の影響のもとであった。このことは、どんな真の芸術家の形成にも当てはまることである。常に、自分の感覚の中にだけでなく、他者の意識の中においても、モデルを探すことから始めなければならない。たとえ、異なる視覚でさまざまな気質の影響のもとで見る彼自身の方法を強固にするためだけに過ぎないとしても。

実り多いこのような同化の過程をとおして、Baudelaire は、インスピレーションを受けた作家を忠実に引用したり、敷衍しようとするに、非常に細心と言えるような気遣いを示していないこと、また、自分自身の考えをさらに際立たせるために、時に、彼は形を変えていることに注目したい。たとえば、ヨンキントの銅版画と、彼が非常に強く引かれるクロッキーの表現の重要性に捧げられた二つの解説文のなかで、——この点について意味深い、そして Baudelaire にとってエスキスの重要性に関する見方の原点となったに違いないエッセーを書いた Diderot とまったく同じように——彼は次のように明言する。「なぐり描き (*griboillage*) という言葉は、あの勇氣ある Diderot が、レンブラントの銅版画の特徴を言おうとして、いくぶん軽くではあるが、用いたものである」(p. 850 p. 736) と<sup>80</sup><sup>81</sup>。ところが、この「勇氣ある Diderot」の美術評論の中には、オランダの偉大な巨匠の「技法」に当てられたこの侮蔑的な言葉はみつからず探しても無駄であった。最も強い賞賛と、最も深い洞察力しかみつからなかったのである。『1767年のサロン』の中で、Le Prince が用いた明暗手法の散漫で統一性のない方法を Diderot は非難して、参考にすべきモデルとしてレンブラントを彼に薦めている。「レンブラントが、最も明るい光と最も暗い影とを対比させるとき、見誤るべきものは何もなく、特殊な選ばれた光線によって変化しない固有色の必然的な効果があることが分るであろう」(XI, 211)<sup>81</sup>と言っている。また、このサロン批評家は、この画家がしばしば取り扱った卑近な主題——Diderot が『サロン評』を始めた頃は、まだフランスではジャンルの古典的ヒエラルキーが支配していたことを忘れてはならない——にも拘らず、彼の絵は他の絵を継子扱いさせてしまうと宣言している。「わたしは、レンブラントのあの『ガニュメデス』を見たが、とても下品で…淫らであった。驚が彼の上着を掴んでもち上げ、彼の背中をむき出しにしている。しかし、この小品はその周りにあるすべてを、見えなくさせた」(XII, 106)。

Diderot と Baudelaire は、観念と姿勢の同じ源泉を分かち合っているだけではなく、さらに、より造形芸術の実践の直接的経験を豊かなものにするために、同じ方法を用いている。

- 80 彼特有の毒舌（彼は、不機嫌なときもしくは最も誠実に感心する人たち、たとえば Balzac, Hugo などの人たちに対して失望したときにそういう毒舌を放つのだが）の一つの中で、彼はこう付け加えている。「精神的なものまったく別のものを論じるモラリストに値する軽妙さ」(p. 847 p. 740) と。高潔とは言えない解釈は、創作者は最良の批評をするという彼自身の解釈と矛盾する。たとえば、彼はこう言っている。「Diderot, Goethe, Shakespeare, 創作者と同じ数の讃嘆すべき批評家たち」(p. 1060 p. 793) と。もちろんこのような毒舌を文字通りに取らないことが大切である。
- 81 他の箇所では、彼は色彩家の技倆について分析している。それは「オブジェを自分で選んだポイントから見ることにあり、その向こう側には何も見ず、こちら側に見るのはもっとまづい…しかしこの様式をもった絵画を非難してはならない。なぜならそれはあの著明な Rembrandt の色彩効果であるから。この名前のみが、この様式を称揚するに充分なのである」(X, 482)。また、『1765年のサロン』を見よ。「なんと Rembrandt は、その様式において特異なのだろうか！…彼はある色彩効果をもっていた、そしてなんとという表現力と個性をもった色彩効果なのだろうか！そしてこのすべてをあなた方はもてるのか？いつもてるというのか？」(X, 202-3) と、言っている。

彼らは、職工のもとに、また画家や彫刻家のもとに行き、アトリエを見学する。そして作業方法や構図と彩色の問題を調査し、仕事中的アーティストを注意深く観察した。彼らの『サロン評』の内部（参照、等々）にも、また同様に外部（当然、彼らの友人の画家による、この二人の肖像画が多くある）にも、そのことを示す証拠が多くあるということは、友人と愛好家の大きな輪をとおして、常に、あらゆる種類の美学上の問題を自分のものとしていたという事実を、いかなる疑問の余地もなく示している。

Diderot は、Cochin, Vernet, Greuze, les Van Loo, Falconet, Pigalle, Vien, La Tour, Chardin, Fragonard, Vassé を、そして多くの当時は有名だったが今日忘れられている画家<sup>82</sup>を、個人的に知っていた。彼は、また、*L'Analyse de la beauté*<sup>83</sup> を読んで Hogarth にも興味を抱いていた。彼は、いくつかの点で画家たちと議論し、彼らの助けで、それらが明らかにできたときのいくつかの会話を、もちろん Chardin や La Tour との会話も、『サロン評』の中に躊躇なく書き込んだ。彼は、もちろん自分のためにするのだが、意義深い質問をする才能をもっており、そのうえ、彼は聞く術も、聞きながら理解するという術ももっていた。さらに、彼は、Lomazzo, Roger de Piles, Lairesse, Crousaz, Du Bos, La Font de Saint-Yenne, Hutcheson, Webb, Wolff, Spence, l'abbé Batteux, la père André, Hagedorn, Mengs, Winckelmann 等々の本を読んでいた。

Diderot の注釈によれば、18世紀の芸術家は論法も才気も充分もち合わせており、自分の芸術について適切にかつ大胆に語る術を知っていた<sup>84</sup>。「Chardin は分別と冷静さをもって、Greuze は厚く情熱をもって、La Tour は、内輪での間であるが、聞く価値のあることを語る」と、彼は、『1765年のサロン』（X, 342）の中で記している。もちろん、アトリエやギャラリーで聞き取ったこれらすべての言葉は、サロン批評家の Diderot が、仕上げの技術を、これは観念と切り離すことのできない補助なのだが、自分のものにするうえで力強い助けとなった。

Baudelaire は、若い頃からルーヴルに頻繁に通い<sup>23</sup>、「神経の先まで絵画への愛」（p. 833 p. 681）をもっていた。さらに、この「形象への情熱」は、彼が最も多様な才能を受けとめ

82 彼は、あまり知られていない、あるいははっきり言うと凡庸な画家たちの意見もおろそかにしないようする。彼の『1775年のサロン』は、サロン展に拒否された、またそういう経験ため辛辣で気難しくなった若い画家、Saint-Quentin との対話形式で書かれている。Diderot は、対話者に対する変わらない彼の敵意のある否定的批評に苛立っていたので、彼を避けてサロン展での会見を欠席すること決めたにもかかわらず、彼は思い直した。なぜなら「何かしらのいい意見が得られるかも知れない」（XII, 8）と思ったからである。

83 X, 303および XI, 349を見よ。

84 Taraval の『ヴィーナスとアドニス』について、Falconet に、「なぜあのように美しいヴィーナスを表現できる者が、その脇にあのような凡庸なアドニスを創るのか」と尋ねたら、「彼はわたしに、それはなぜか」と彼 [Taraval] は男性の顔を女性の尻のように描いているからであると答えた。ひとつの顔を心地よいものにするのできる筆さばきの柔軟さは、もうひとつの顔には、もはやふさわしくないのである」（X, 412）。

ること、そして基本的には異質な見解を厭わないことを可能にしたのである。事実、彼は、Delacroix の偉大なロマン派絵画を、新古典派ラファエル信泰者の Ingres を、Corot の繊細な詩情ある風景画を、Daumier の極端に単純化した戯画を、Guys と Manet の「現代性」を、そして Courbet の「客観的」リアリズムについてさえも、探求しているのである。カフェや芸術家のサークル、そしてボヘミアンのたまり場にも出入りした彼は、そこで、画家たちと——当然 Delacroix, Manet, Daumier と Courbet と——また詩人や批評家と、仲間意識をもって熱く親しくつき合った。Diderot と同様に、彼はおおいに絵画の問題<sup>85</sup>を論じた。Théophile Gautier の『文学的肖像と回想』の中では、「気ままな日々を送っている若いダンディー」<sup>86</sup>の風貌と性格をみてとることができる。また、Courbet の『画家のアトリエ』では、場面を埋めている多くの人物像から少し離れたところ、右前方に、彼を容易にみつけることができる。彼は、片手に開いた本を持っている<sup>87</sup>。

絵画を真に理解するために前もって絶対に必要だと知っていた経験を経て、Diderot と Baudelaire は、次に、自分たちの経験を認識対象に変換し、視覚的印象を言語表現し、その印象の作用で、彼ら自身の美学理論を解明しようとするその方法を、入念に作り上げることに移る。彼らは、目標達成への方途を、あるひとつのアプローチ方法へと集中させるのではなく、何らかの関係を構築するすべてのものに向けさせるのである。しかも画家の手法を精査しながら、また彼らの造形作品の心地よいあるいは不快という結果を素直に受け入れながらである。彼らそれぞれが用いる方法——デッサンに関していくぶん教条的体系を示すかもしれない特異な点は省く——は、美術批評家の役割という観点から言うと、非常に近似した取り組み方であるという特徴をもっている。

ブリュンチエールが、彼は常に百科全書家に過激な反感を抱いていたが、「われわれにとって何もあるいはほとんど何も、Diderot の『サロン評』から得るべきものはない。したがって、われわれの世紀が彼のサロン批評から多くのものをすでに得ていることはまさに嘆くべきである」<sup>88</sup>と言うことによって、決定的に Diderot の美術批評を断罪できると思っていたら、その時点で、ブリュンチエールは、19世紀がこの哲学者の作品から豊富なまでに多くを汲み取っていたことを残念ながら認めざるを得なくなることであり、事実上彼に最良の賛辞を贈っているのである。そしてそのとおり、1858年になるとゴンクール兄弟が Diderot を「新しいフ

85 『1859年のサロン』において、彼は Chenavard の親切さと好意に、Préault の「魅力ある才能」に、Daumier の「輝く良識」に、そして特に Delacroix との会話に敬意を表している (p. 764 p. 611)。

86 『肖像画と文学的回想』、「Charles Baudelaire」(Charpentier, 1892), p. 141。また、若い Baudelaire の伝記の詳細のためには、A. Ferran の *L'Esthétique de Baudelaire*, 《Atmosphère》を、当時の画壇再現のためには、A. Tabarant の *La Vie artistique au temps de Boudelaire* を見よ。

87 この作品の前の形のものがあ。それは1847年頃描かれた肖像で、詩人とリアリストのリーダー [Courbet] がまだ強い絆で結ばれ、同じサークルに頻繁に出入りしていた頃である。

88 F. Brunetière, *Nouvelle Etudes critiques*, p. 321.

ランスの最初の天才」<sup>89</sup>として認め、1866年には彼の名前を、Beaumarchais の名前と共に「18世紀から19世紀への偉大な遺産」<sup>90</sup>として記している。

Diderot の『サロン評』が形成した尽きることのない観念の宝庫から、自分が行き詰まっている特定の問題を解明する機会を見出すことのできなかつた今世紀の著名な理論家は一人もいないと、大げさという誇りを受けることなく断言できるであろう。そしてそれは、『1767年のサロン』の著者の美学上の貢献を貶める傾向にあったにも拘らず、なのである。さらに言うと、Delacroix が Diderot の考えを興味深く検討した唯一の画家ではない。たとえば Manet も、『絵画論』と『絵画論断章』のなかで展開されている基本的考えから有効な教えを引き出すことができた。Georges Bataille はこの画家についての研究で、未来の『オランピア』—— Paul Valéry によると Baudelaire の「ローラ・ドウ・ヴァランス」に感興を得た——の画家は、ごく若い頃に、Diderot の美術批評を研究していたと述べている<sup>91</sup>。伝統的な姿勢をポーズするために雇われているモデルの機械的なコピーに対する若き Manet の反抗、そしてまた、自分の師匠であるアカデミックな画家 Couture との激しい口論の中に、『絵画論』のなかで読まれるアカデミックなモデルに対する厳しい断罪の興味深い結果をみることができないだろうか。

アカデミー風の、窮屈で、わざとらしい、決まりきったポーズのすべて、雇われて週3回服を脱いで師に言われたとおりのポーズをしに来る哀れな男によって、しかもいつも同じ哀れな男によって作られた冷たく不器用な所作、それらは自然な所作、ポーズと共通するものであろうか？ (X, 464)

Diderot が、彼の最も大胆なしかも常に最も豊かな考えを——特にアカデミーが厳しい時代に——そして最も崇拜されている絵画の伝統を問題にすることができたのは、彼が自分の『サロン評』を出版しようとして書いたのではなかったからである。Baudelaire はといえば、彼はバリの大衆に向けており、また探求と冒険の精神に対して政府公認の敵愾心をもっていたとされている時代おいてだけに、より賞賛に値する勇敢さを示したと言えるだろう。

89 『日記』, II, 234。

90 同上, III, 44。

91 Georges Bataille の『マネ』, p. 69を見よ。



## 凡 例

( ) と [ ] は、著者のオリジナル

[ ] は、訳者が挿入した部分

## 訳 注

- ① 頁を示す二つの数字は、前者が、著者が参照している1951年の Pleiade 版、Baudelaire *Cœuvres complètes* (一卷本)のもの、後者は Claude Pichois 編集の1976年版(二巻本)の vol. II のものである。以後同じ提示をしている。また、Pleiade 版は、PL と略記する。
- ② 『悪の華』詩編 VI 「燈台」、XXXV 「決闘」を参照。特に、Pichois によると、後者に直接的にイメージを与えたのは、『カプリチオス』62の「いったい誰が信じるだろうか」であるとされる(PL II, p. 1363)。
- ③ Diderot が匿名で、1748年に発表したルイ15世治下の風俗を描いたリベルタン風の小説。彼の最初の小説。
- ④ ローマ時代の作家、Peronius Arbier。暴君ネロ時代の頹廢や悪徳を描いた悪漢小説風の作品『サチュリコン』(*Satyricon*)の作者。
- ⑤ ローマ時代の詩人、Calus Valerius Catullus。悲歌詩編の先駆者とされる。
- ⑥ 『悪の華』XCI
- ⑦ Émile Deroy (1820-1846)。Delacroix の弟子。彼は Baudelaire の肖像画(ルーヴル美術館)を描いており、頻繁に交流があった。
- ⑧ PL, II P. 247
- ⑨ Pantophile とは、ギリシャ語で、「すべてのものの友」という意味で、Voltaire が Diderot につけた名前。
- ⑩ 1775年から没年の1784年の間に書かれた、4幕の散文による喜劇作品。
- ⑪ 詩人 Baudelaire の父親(1759-1827)。
- ⑫ 拙論『イタリア絵画史』における批評性』、広島修大論集、第39巻第1号。
- ⑬ Diderot の『絵画論』、第一章参照。
- ⑭ D. Teniers (1610-1690) フランドル派の画家。
- ⑮ Ferdinand Brunetière (1849-1906)、Émile Faguet (1847-1916)。  
両者とも、文学史家であり文芸批評家である。しばしば現代の批評家から対立する批評方法の典型として批判される。
- ⑯ Théophile Gautier (1811-1872)。最初は画家を目指していたが、文学へ転向した。
- ⑰ 同上。『悪の華』の「献辞」においてこのように書いて崇拜の念を顕した。真意については諸論がある。
- ⑱ 当時、Baudelaire は病状が悪化し、経済的にも苦境にあった。
- ⑲ Théophile Thoré (1807-1865)。美術批評家。オランダの画家フェルメールの再発見者として有名。
- ⑳ ゴヤの『裸のマヤ』を参考にして描かれていると思われる。
- ㉑ Gautier は1830年の「エルナニ合戦」に、ロマン派集団の赤いジレーを身につけて参加した。
- ㉒ Baudelaire の原文では斜体字で「*gribouillage*」と書かれており、文章全体が括弧内に置かれている。また、『悪の華』VI、「燈台」の、レンブラント詩節を参考。
- ㉓ 注⑦を参照。Baudelaire は、Deroy とともに足繁く通った。



著者の文献

ŒUVRES DE DIDEROT

- Œuvres complètes*, éd. par J. Assézat et M. Tourneux. 20 vols. (Garnier, 1875–1877).  
*Correspondance inédite*, éd. par A. Babelon. 2 vols. (Gallimard, 1931).  
*Correspondance*, éd. par Georges Roth. Vols. I et II (Les Editions de Minuit, 1955–1956).  
*Lettres à Sophie Volland*, éd. par A. Babelon. 2 vols. (Gallimard, 1938).  
*Supplément au voyage de Bougainville*, éd. par Herbert Dieckmann (Droz, 1955).  
*Le Rêve de d'Alembert*, éd. par Paul Vernière (Marcel Didier, 1951).  
*Salons*, éd. par J. Seznec et J. Adhémar. Vol. I: 1759, 1761, 1763. (Oxford, 1957).

ŒUVRES DE BAUDELAIRE

- Œuvres complètes*, éd. par Y. G. Le Dantec (Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1954).  
*Œuvres complètes*, éd. par Jacques Crépet (Conard, 1922–1953), 19 vols.  
*Œuvres complètes*, éd. par Silvestre de Sacy (Le Club du meilleur livre, 1955), 2 vols.  
*Correspondance générale*, éd. par Jacques Crépet (Conard, 1947–1953), 6 vols.  
*Œuvres posthumes* (Mercure de France, 1908).  
*Souvenirs, correspondance, bibliographie suivie de pièces inédites* (René Pincebourde, 1872).  
*Variétés critiques*, éd. par Elie Faure (Crès et Cie, 1924).  
*Le Salon de 1845*, édition critique par André Ferran (Toulouse, éd. de l'Archer, 1933).  
*Œuvres en collaboration. Idéolus. Le Salon caricatural. Causeries du Tintamarre* (Mercure de France, 1932).  
*Pensées de Baudelaire*, recueillies et classées par H. Peyre (J. Corti, 1951).  
*The Mirror of Art*, Critical studies, translated and edited by Jonathan Mayne (Doubleday, 1956).

ŒUVRES D'AUTRES AUTEURS, ETUDES CRITIQUES, OUVRAGES GENERAUX, etc.

- ADHÉMAR, Jean. *Honoré Daumier* (Pierre Tisné, 1954).  
AMIEL, Henri. « Réalisme et Positivismisme », *Romanic Review*, April 1942, Vol. XXXIII, pp. 105–112.  
ARBELET, Paul. *L'Histoire de la peinture en Italie et les plagiat de Stendhal* (Calmann-Lévy, 1913).  
ASSELINEAU, Charles. *Baudelaire et Asselineau*. Textes recueillis et commentés par Jacques Crépet et Claude Pichois (Nizet, 1953).  
BASCHET, Robert. *E.-J. Delécluze, témoin de son temps* (Boivin, 1942).  
BATAILLE, Georges. *Manet* (Skira, 1955).  
BEHETS, Armand. *Diderot critique d'art* (Bruxelles, J. Lebègue et Cie., 1944).  
BELAVAL, Yvon. *L'Esthétique sans paradoxe de Diderot* (Gallimard, 1950).  
« Nouvelles Recherches sur Diderot », *Critique*, sept-oct. 1955, N° 100–101; avril 1956, N° 102; mai 1956, N° 108; juin 1956, N° 109.  
BERENSON, Bernard. *Aesthetics and History* (Doubleday and Co., Inc., 1954).  
*The Italian Painters of the Renaissance* (Phaidon, 1952).  
BEYLE, Henri (Stendhal). *Œuvres complètes*, éd. par Henri Martineau (Le Divan, 1927–1937).  
*Œuvres complètes*, éd. par P. Arbelet et Ed. Champion (Champion. 1923–1934).  
BILLY, André. *Diderot* (Les Editions de France, 1932).  
BOUTET DE MONVEL, A. « Diderot et la notion de style », *Revue d'histoire littéraire*, LI, 1951, pp. 288–305.  
BRUGMANS, H. « Quelques Remarques sur Diderot et l'esthétique baudelairienne », *Neo-Philologus*, Vol. 23,

- 1938, pp. 284–290.
- BRUNETIÈRE, F. « Les Salons de Diderot » dans *Nouvelles Etudes critiques sur l'histoire de la littérature française* (Hachette, 1882).
- BRUNOT, Ferdinand. *Histoire de la langue française des origins à 1900*, Vol. VI, *Le dix-huitième siècle* (Armand Colin, 1930).
- BUSNELLI, Manlio D. *Diderot et l'Italie* (Champion, 1925).
- CASSIRER, Ernst. *The Philosophy of the Enlightenment* (Beacon Press, 1955).
- CATESSON, Jean. « Baudelaire », *Cahiers du Sud*, XVII, avril-sept. 1938, pp. 634–640.
- CHAIX, Marie-Antoinette. *La Correspondance des arts dans la poésie contemporaine* (Alcan, 1919).
- CHARLES, Mary Lane. *The Growth of Diderot's Fame in France from 1784 to 1875* (Bryn Mawr, Pennsylvania, 1942).
- CRÉPET, Eugène et Jacques. *Charles Baudelaire* (Léon Vanier, 1906).
- CROCKER, Lester G. *The Embattled Philosopher, A Life of Denis Diderot* (Michigan State College Press, 1954).  
*Two Diderot Studies: Ethics and Esthetics* (Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1952).
- DELACROIX, Eugène. *Journal*, éd. par André Joubin (Plon, 1932), 3 vols.  
*Correspondance générale*, éd. par André Joubin (Plon, 1936–1938), 5 vols.
- DORBEC, Prosper. *Les Lettres françaises dans leurs contacts avec l'atelier* (Presses Universitaires de France, 1929).
- DORIVAL, Bernard. *La Peinture française* (Librairie Larousse, 1942), 2 vols.
- DRESNER, Albert. *Die Kunstkritik, Ihre Geschichte und Theorie* (Munich, F. Bruckmann, 1915).
- ELUARD, Paul. *Anthologie des écrits sur l'art* (Editions cercle d'art, 1953), 3 vols.
- FELLOWS, Otis E., et Norman L. TORREY, éditeurs. *The Age of Enlightenment* (Crofts, 1942).  
*Diderot Studies* (Syracuse University Press, 1949).  
*Diderot Studies II* (Syracuse University Press, 1952).
- FERRAN, André. *L'Esthétique de Baudelaire* (Hachette, 1933).
- FOLKIERSKI, Wladislaw. *Entre le classicisme et le romantisme* (Champion, 1925).  
« L'Etat présent des recherches sur les rapports entre les lettres et les arts figuratifs au XVIII<sup>e</sup> siècle », *Actes du V<sup>e</sup> Congrès international des langues et littératures modernes*, 1951 (Florence, 1955), pp. 233–247.
- FONTAINE, A. *Les Doctrines d'art en France de Poussin à Diderot* (H. Laurens, 1909).  
*Essai sur le principe et les lois de la critique d'art* (Fontemoing, 1903).
- FREDMAN, Alice Green. *Diderot and Sterne* (Columbia University Press, 1955).
- FUMET, St. *Notre Baudelaire* (Plon, 1926).
- GAUTIER, Théophile. *Portraits et souvenirs littéraires* (Charpentier, 1892).  
*Critique artistique et littéraire*, éd. par F. Gohin et R. Tisserand (Larousse, 1929).  
*Fusains et eaux-fortes* (Charpentier, 1880).  
*Ecrivains et artistes contemporains* (Plon, 1933).
- GILBERT, Katharine E., et Helmet KUHN. *History of Esthetics* (Indiana University Press, 1953).
- GILMAN, Margaret. *Baudelaire the Critic* (Columbia University Press, 1943).  
« Baudelaire and Stendhal », *Publications of the Modern Language Association of America*, mars 1939, pp. 288–296.  
« Balzac and Diderot: *Le Chef-d'œuvre inconnu* », *Publications of the Modern Language Association of America*, juin 1950, pp. 644–648.  
Compte rendu, « *L'esprit du mal et l'esthétique baudelairienne* par Marcel A. Ruff », *Romanic Review*, déc. 1955, pp. 280–285.
- GONCOURT, E. et J. de. *L'Art du dix-huitième siècle* (Charpentier, 1882), 2 vols.  
*Journal* (Charpentier, 1888), 3 vols.  
*Etudes d'art* (Flammarion, 1893).
- GREEN, F. C. *Stendhal* (Cambridge University Press, 1939).
- HAMILTON, George H. *Manet and his Critics* (Yale University Press, 1954).
- HATZFELD, Helmut A. *Literature through Art* (Oxford University Press, 1952).

- HAUTECEUR, Louis. *Littérature et peinture en France du XVII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle* (Armand Colin, 1942).  
*Histoire des collections de peintures au Musée du Louvre* (Musées nationaux, 1930).
- HORNER, Lucie. *Baudelaire critique de Delacroix* (Droz, 1956).
- HOURTICQ, Louis. *L'Art et la littérature* (Flammarion, 1946).
- HUYSMANS, J. K. *A Rebours* (Charpentier, 1947).
- HYTIER, Jean. *Les Arts de littérature* (Charlot, 1945).  
 « La Méthode de M. Léo Spitzer », *Romanic Review*, Vol. XLI, 1950, pp. 42–59.
- KRISTELLER, Paul O. « The Modern System of the Arts », *Journal of the History of Ideas*, oct. 1951, pp. 496–527,  
 Vol. XII, N° 4. Janvier 1952, pp. 17–46, Vol. XIII, N° 1.
- LANGEN, August. « Die Technik der Bildbeschreibung in Diderots Salons », *Romanische Forschungen*, 1948, Vol.  
 61, pp. 324–384.
- LASSAIGNE, Jacques. *Eugène Delacroix* (Flammarion, 1950).
- LUPPOL, I. K. *Diderot*, traduit du russe par V. et Y. Feldman (éditions sociales internationales, 1936).
- MACCHIA, Giovanni. *Baudelaire Critico* (Florence, G. C. Sansoni, 1939).
- MALRAUX, André. *Les Voix du Silence* (Galerie de la Pléiade, 1951).
- MARTINEAU, Henri. « Stendhal aimait-il la peinture? », *L'Œil*, mai 1956, pp. 12–19.
- MARTINO, Pierre. *Stendhal* (Boivin et Cie., 1934).
- MAY, Georges. *Quatre Visages de Denis Diderot* (Boivin et Cie., 1951).
- MAY, Gita. « Chardin vu par Diderot et par Proust », *Publications of the Modern Language Association of America*, Vol. LXXII, juin 1957, pp. 403–418.
- MESNARD, Pierre. *Le Cas Diderot* (Presses universitaires de France, 1952).
- MONGAN, Agnes, éd. *One Hundred Master Drawings* (Harvard University Press, 1949).
- MORNET, Daniel. *Diderot, l'homme et l'œuvre* (Boivin, 1941).  
*La Pensée française au dix-huitième siècle* (Armand Colin, 1947).
- MUSTOXIDI, T. M. *Histoire de l'esthétique française, 1700–1900* (Champion, 1920).
- MYERS, Bernard. *Modern Art in the making* (Mc Graw-Hill Book Co., Inc., 1950).  
 éd., *Encyclopedia of Painting* (Crown Inc., 1955).
- NEEDHAM, H. A. *Le Développement de l'esthétique sociologique en France et en Angleterre au dix-neuvième siècle*  
 (Champion, 1926).
- PASCAL, André, et Roger GAUCHERON, éd. *Documents sur la vie et l'œuvre de Chardin* (éditions de la Galerie  
 Pigalle, 1931).
- PEYRE, Henri. *Connaissance de Baudelaire* (José Corti, 1951).
- PIA, Pascal. « Baudelaire, critique d'art », *L'Œil*, mars 1956, N° 15, pp. 6–15.
- POMMIER, Jean. *Diderot avant Vincennes* (Boivin, 1939).  
*Dans les Chemins de Baudelaire* (José Corti, 1945).  
 « Les Salons de Diderot et leur influence au dix-neuvième siècle: Baudelaire et le Salon de  
 1846 », *Revue des Cours et Conférences*, mai-juin 1936, pp. 289–306, 437–452.  
 « Baudelaire et les arts plastiques », *Revue d'histoire littéraire*, 1934, pp. 446–447.
- PORCHÉ, François. *Baudelaire, Histoire d'une âme* (Flammarion, 1945).
- PRÉVOST, Jean. *Baudelaire* (Mercure de France, 1953).  
*La Création chez Stendhal* (Mercure de France, 1951).
- PROUST, Marcel. *Contre Sainte-Beuve, suivi de Nouveaux Mélanges* (Gallimard, 1954).
- REBEYROL, Philippe. « Baudelaire et Manet », *Les Temps modernes*, oct. 1949, pp. 707–725.
- REWALD, John. *The History of Impressionism* (The Museum of Modern Art, 1946).  
*Post-Impressionism from Van Gogh to Gauguin* (The Museum of Modern Art, 1956).  
*Cézanne, sa vie, son œuvre, son amitié pour Zola* (Albin Michel, 1939).
- RHODES, S. A. *The Cult of Beauty in Charles Baudelaire* (Columbia University Press, 1929), 2 vols.
- ROBB, David M., et Francis H. TAYLOR. *The Harper History of Painting* (Harper and Brothers, 1951).
- ROQUES, Mario. « L'Art et l'Encyclopédie », *Annales de l'Université de Paris*, oct. 1952, pp. 92–109.
- RUFF, Marcel A. *L'Esprit du mal et l'esthétique baudelairienne* (Armand Colin, 1955).

- Baudelaire, l'homme et l'œuvre* (Hatier Boivin, 1955).
- SAINTE-BEUVE. *Œuvres*, éd. par Maxime Leroy (Bibliothèque de la Pléiade, 1956), 2 vols.  
*Causeries du lundi*, vol. III (Garnier Frères, sans date).
- SANTAYANA, George. *The sense of Beauty* (Dover Publications, 1955).
- SARTRE, J.-P. *Baudelaire* (Gallimard, 1947).
- SCHÉFER, Gaston. *Chardin* (Henri Laurens, 1904).
- SÉCHÉ, Alphonse et Jules BERTAUT. *Diderot* (Louis-Michaud, 1909).
- SEILLIÈRE, Ernest. *Baudelaire* (Armand Colin, 1931).
- SEZNEC, Jean. « Les Salons de Diderot », *Harvard Library Bulletin*, Vol. 5, N° 3, Autumn 1951, pp. 267–287.
- SPITZER, Leo. *Linguistics and Literary History* (Princeton University Press, 1948).
- STARKIE, E. *Baudelaire* (Gollancz, 1933).
- STEEL, Eric. *Diderot's Imagery* (The Corporate Press, 1941).
- TABARANT, A. *La Vie artistique au temps de Baudelaire* (Mercure de France, 1942).
- TAINÉ, Hippolyte. *La Philosophie de l'art* (Hachette, 1948).
- THOMAS, Jean. *L'Humanisme de Diderot*, 2<sup>e</sup> éd. (Les Belles-Lettres, 1938).  
« Diderot et Baudelaire », *Hippocrate*, 1938, pp. 328–342.  
« Le Rôle de Diderot dans l'Encyclopédie », *Annales de l'Université de Paris*, oct. 1952, pp. 7–25.
- TRAHARD, Pierre. « Diderot », dans *Les Maîtres de la sensibilité française*, Vol. II (Boivin, 1932).
- VALÉRY, Paul. « Situation de Baudelaire », et « Stendhal », dans *Variété II*, (Gallimard, 1930).  
*Pièces sur l'art* (Gallimard, 1934).
- VAN TIEGHEM, Paul. « Diderot à l'école des peintres », *Actes du V<sup>e</sup> Congrès international des langues et littératures modernes*, 1951 (Florence, 1955), pp. 255–263.
- VERNIÈRE, P. « Diderot et Hagedorn », *Revue de littérature comparée*, avril-juin 1956, pp. 239–254.
- VEXLER, Félix. *Studies in Diderot's Esthetic Naturalism* (New York, 1922).
- WALKER, Eleanor. *Diderot's «Rêve de d'Alembert»*, *The Literary and the Scientific Imagination*. Thèse, Columbia University, 1953 (non publiée).  
« Towards an Understanding of Diderot's Esthetic Theory », *Romanic Review*, XXXV, 1944, pp. 277–287.
- WELLEK, René, et Austin WARREN. *Theory of Literature* (Harcourt Brace, 1942).
- WILSON, Arthur M. *Diderot, 1713–1759* (Oxford University Press, 1957).
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Principles of Art History*, traduit de l'allemand par M. D. Hottinger (Holt, 1932).

## SUPPLÉMENT A LA BIBLIOGRAPHIE

- AUSTIN, Lloyd James. *L'Univers poétique de Baudelaire; Symbolisme et Symbolique* (Paris, Mercure de France, 1956).
- BARZUN, Jacques. “Why Diderot?” *Varieties of Literary Experience*, éd. S. Burnshaw (New York, New York University Press, 1962).
- BEYLE, Henri (Stendhal). *Du Romantisme dans les arts*, éd. J. Starzynski (Paris, Hermann, 1966), Collection « Miroirs de l'art ».
- BUKDAHL, Else-Marie, *Diderot est-il l'auteur du « Salon de 1771 »?* (Copenhague, Ejnar Munksgaard, 1966).
- DIDEROT, Denis. *Salons*, éd. J. Seznec et J. Adhémar. Vol. II: 1765 (Oxford, Oxford University Press, 1960), vol. III: 1767 (Oxford, Oxford University Press, 1963).  
*Les Salons*, éd. R. Desné (Paris, Editions sociales, 1955).  
*Essais sur la peinture*, éd. J. Pierre et R. Desné (Paris, Editions sociales, 1955).  
*Oeuvres esthétiques*, éd. P. Vernière (Paris, Garnier, 1959).  
*Écrits sur l'art*, éd. J. Seznec (Paris, Hermann, à paraître en 1967), Collection « Miroirs de l'art ».
- DIECKMANN, Herbert. *Cinq Leçons sur Diderot* (Genève, Droz, 1959).

- “Diderot’s Conception of Genius”, *Journal of the History of Ideas*, II, 1941, 151–182.  
 “An Unpublished note of Diderot on Falconet”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XV, 1952, 257–258.
- DIECKMANN, Herbert, et SEZNEC, Jean, éditeurs. *Diderot et Falconet; Correspondance. Les six premières lettres, in: Analecta Romanica* (Heft 7), Francfort, 1959.
- EHRARD, Jean. *Montesquieu critique d’art* (Paris, Presses Universitaires de France, 1965).
- FOSCA, François. *De Diderot à Valéry; Les Ecrivains et les arts visuels* (Paris, Albin Michel, 1960).
- GENDZIER, Stephen. “Art Criticism and the Novel: Diderot and Balzac”, *The French Review*, XXXV, 1962, 302–310.  
 “Diderot’s Impact on the Generation of 1830”, *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, XXIII, 1963, 93–103.
- GILMAN, Margaret. *The Idea of Poetry in France from Houdar de La Motte to Baudelaire* (Cambridge, Harvard University Press, 1958).
- HAVENS, George R. “Diderot’s Criticism”, in: *The Age of Ideas* (New York, Henry Holt, 1955), pp. 319–328.
- LEITH, James A. *The Idea of Art as Propaganda in France; 1750–1799* (Toronto, University of Toronto Press, 1965).
- MAY, Gita. «Diderot devant la magie de Rembrandt», *Publications of the Modern Language Association of America*, LXXIV, 1959, 387–397.  
 « Diderot et la Présentation au Temple de Giotto », *Modern Language Notes*, LXXV, 1960, 229–233.  
 “Diderot and Burke: A Study in Aesthetic Affinity”, *Publications of the Modern Language Association of America*, LXXV, 1960, 527–539.  
 “In Defense of Diderot’s Art Criticism”, *The French Review*, XXXVII, 1963, 11–21.
- MØLBJERG, Hans. *Aspects de l’esthétique de Diderot* (Copenhague, J. H. Schultz Forlag, 1964).
- MRAS, George P. *Eugène Delacroix’s Theory of Art* (Princeton, Princeton University Press, 1966).
- PROUST, Jacques. «L’initiation artistique de Diderot», *Gazette des Beaux-Arts*, 1960, 225–232.
- SAISSELIN, Remy G. *Taste in Eighteenth-Century France; Critical Reflections on the Origins of Aesthetics or an Apology for Amateurs* (Syracuse, Syracuse University Press, 1965).
- SCHWARTZ, Jerome. *Diderot and Montaigne; The ‘Essais’ and the Shaping of Diderot’s Humanism* (Genève, Droz, 1966).
- SEZNEC, Jean. *Essais sur Diderot et l’antiquité* (Oxford, Clarendon Press, 1957).  
 « Le ‘Musée’ de Diderot », *Gazette des Beaux-Arts*, 1960, 343–356.  
 « Les Derniers Salons de Diderot », *French Studies*, XIX, 1965, 111–124.  
 “Diderot and Historical Painting”, in: *Aspects of the Eighteenth Century*, éd. E. R. Wasserman (Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1965), pp. 129–142.  
 « A propos de la vieille robe de chambre », *Europäische Aufklärung; Festschrift für Herbert Dieckmann* (Munich, Wilhelm Fink Verlag, 1966), pp. 271–280.
- SLOANE, Joseph C. *Paul-Marc-Joseph Chenavard, Artist of 1848* (Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1962).
- TOPAZIO, Virgil. “Diderot’s Limitations as an Art Critic”, *The French Review*, XXXVII, 1963, 3–11.
- WALDAUER, Joseph L. *Society and the Freedom of the Creative Man in Diderot’s Thought, in: Diderot Studies V*, éd. O. Fellows (Genève, Droz, 1964).
- WEINSHENKER, Anne Betty. *Falconet: His Writings and His Friend Diderot* (Genève, Droz, 1966).
- WILLARD, Nedd. *Le Génie et la folie au dix-huitième siècle* (Paris, Presses Universitaires de France, 1963).
- WITTKOWER, Rudolf. “Imitation, Eclecticism and Genius”, in: *Aspects of the Eighteenth Century*, éd. E. R. Wasserman (Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1965), pp. 143–161.
- ZOLA, Emile. *Salons*, éd. F. W. J. Hemmings et R. J. Niess (Genève, Droz, 1959).
- CARTWRIGHT, Michael T. *Diderot critique d’art et le problème de l’expression, in: Diderot Studies XIII*, éd. O. Fellows et D. Guiragossian (Genève, Droz, 1969).
- FUNT, David. *Diderot and the Esthetics of the Enlightenment, in: Diderot Studies XI*, éd. O. Fellows et D. Guiragossian (Genève, Droz, 1968).

WILSON, Arthur. *Diderot* (New York, Oxford University Press, 1972).

## 訳者の文献

### テキスト

- Ch. Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*. José Corti, 1968  
Ch. Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*. Garnier, 1961  
Ch. Baudelaire, *Œuvres Complètes*, Gallimard (Pléiade)  
Ch. Baudelaire, *Œuvres Complètes*, Connard.  
Ch. Baudelaire, *Correspondances*, Gallimard (Pléiade)  
D. Delacroix, *Journaux intimes*. Plon, 1932  
D. Diderot, *Œuvres Esthétiques*. Garnier  
D. Diderot, *Œuvres*. Gallimard (Pléiade)  
D. Diderot, *Salons I-IV*. Hermann (Collection Savoir)  
D. Diderot, *Œuvres Complètes*, Le Club Français du Livre, 1969-1973  
D. Diderot, *Œuvres Complètes*, Hermann, 1975-96  
Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie*, Gallimard, 1996  
Stendhal, *Correspondances générales I*, Honoré Champion, 1997  
Th. Gautier, *Œuvres complètes*, Slatkin, 1973

## 参考文献

- Amiot, Anne-Marie. *Baudelaire et l'illuminisme*. Nizet, 1982  
Bassaim, Tamara. *La femme dans l'œuvre de Baudelaire*. Baconnière, 1974  
Böchenstein, Bernard. *Les Muses tardives. Une lecture des Phares, Mouvements premiers. Etudes critiques offertes à Georges Poulet*, José Corti, 1972  
Blin, Georges. *Baudelaire*. Gallimard, 1939  
Blin, Georges. *Le Sadisme de Baudelaire*. José Corti, 1948  
Bopp, Léon. *Psychologie des Fleurs du Mal (I-V)*. Droz, 1969  
Brunot, Ferdinand. *Histoire De La Langue Française*. Armand Colin, 1966  
Bush, W. *Regards sur Baudelaire*. Minard, 1974  
Cassagne, Albert. *Versification et Métrique de Ch. Baudelaire*. Hachette, 1906  
Castex, P. G. *Baudelaire critique d'art, Etude et Album*. CEDES, 1969  
Cellier, Léon. *Baudelaire et Hugo*. José Corti, 1970  
Cellier, Léon. *Les Phares de Baudelaire, étude de structure, Parcours initiatique*, Baconnière, 1977  
Chouillet, Jacques. *La Formation des Idées esthétiques de Diderot*. Armand Colin, 1973  
Crépet, Eugène. *Charles Baudelaire*. Slatkin, 1980  
Crépet, Jacques. *Baudelaire at Asselineau*. Mercure de France, 1953  
Ferran, André. *L'Esthétique de Baudelaire*. Hachette, 1993  
Galand, René. *Baudelaire, Poétique et Poésie*. Nizet, 1969  
Heine, H. *Le Salon de 1831*. 1833  
Hubert, J. J. *L'Esthétique des Fleurs du Mal*. Pierre Cailler, 1953  
Huyghe, René. *Delacroix*. Hachette, 1964  
Jouve, Pierre Jean. *Tombeau de Baudelaire*. Seuil, 1958  
Kadi, Simone. *Proust et Baudelaire*. La Pensée universelle, 1975  
Kelly, David. *Baudelaire: Salon de 1846*. Clareudon Press, 1975  
Kampf, Roger. *Dandies, Baudelaire et Cie*. Seuil, 1977  
Laforgue, René. *L'Echec de Baudelaire*. éd Mont Blanc, 1964  
Lonson, Gustave. *L'Histoire De La Littérature Française*. Hachette, 1951  
Margherita Leoni. *Stendhal, La Peinture à l'œuvre*, 1996



- V. Del Litto. *La vie intellectuelle de Stendhal*, 1962  
 Moss, Armand. *Baudelaire et Delacroix*. Nizet, 1973  
 Pia, Pascal. *Baudelaire, par lui-même*. Seuil, 1954  
 Pichois, Claude. *Baudelaire, études et témoignages*. Baconnière, 1967  
 Pichois, Claude et Ziegler, Jean. *Baudelaire*. Julliard, 1987  
 Pichois, Claude et Baudy, W. T. *Baudelaire devant ses contemporains*. Klincksieck, 1995  
 Poggenburg, Raymond. *Charles Baudelaire une Micro-Histoire*. José Corti, 1987  
 Pommier, Jean. *Dans les chemins de Baudelaire*. José Corti, 1945  
 Pommier, Jean. *Le mystique de Baudelaire*. Société les belles Lettres, 1941  
 Poulet, Georges. *Les Métamorphoses du cercle*. Plon, 1961  
 Prévost, Jean. *Baudelaire. Essai sur la création et l'inspiration poétiques*. Mercure de France, 1953  
 Richard, Jean-Pierre. *Poésie et Profondeur*. Seuil, 1955  
 Ruff, Marcel. A. *Baudelaire, l'Homme et l'œuvre*. Hatier-Boivin, 1957  
 Ruff, Marcel. A. *L'Esprit du mal et l'esthétique baudelairienne*. Slatkin, 1972  
 Sartre, Jean-Paul. *Baudelaire*. Gallimard, 1947  
 Starkie, Enid. *Baudelaire*. New Direction, 1957  
 Starobinski, Jean. *Diderot dans l'espace des peintures*. 1991  
 Trahard, Pierre. *Essai critique sur Baudelaire*. Mercure de France, 1963  
 Vivier, Robert. *L'Originalité de Baudelaire*. Palais des Académies, 1965  
 Vouga, Daniel. *Baudelaire et Joséphe de Maistre*. José Corti, 1957  
*Bulletin Baudelairien*, publié par le Centre d'études baudelairiennes, Université Vanderbit, depuis, 1971  
*Etudes baudelairiennes*. I. II. III. IV. V. VI. VII. VIII. IX. X. XI. Baconnière.  
 『ボードレール全集』福永武彦編（全四巻）、人文書院、1963-64  
 『ボードレール全集』阿部良雄訳（全六巻）、筑摩書房、1983-1993  
 『スタンダール全集』桑原武夫編（全12巻）  
 『悪の華』鈴木信太郎訳、筑摩書房（世界文学大系）  
 阿部良雄『悪魔と反復——ボードレール試解』牧神社、1975  
 阿部良雄『群衆の中の芸術家——ボードレールと十九世紀フランス絵画』中央公論社、1975  
 阿部良雄『絵画で偉大であった時代』小沢書店、1980  
 阿部良雄『ひとでなしの詩学』小沢書店、1980  
 阿部良雄『ボードレールの世界』青土社、1976  
 河盛好蔵『パリの憂鬱——ボードレールとその時代』河出書房新社、1978  
 斉藤磯雄『ボオドレール研究』三笠書房、1950  
 佐藤正彰『ボードレール雑活』筑摩書房、1974  
 サルトル、ジャン＝ポール『ボードレール』佐藤朔訳、人文書院、1956  
 デイドロ、『絵画について』佐々木健一訳、岩波書店、2005  
 デュビー、ジャック『探偵小説あるいはモデルニテ』鈴木智之訳、法政大学出版局、1998  
 野口榮子『デイドロと美の真実』昭和堂、2003  
 ビュートル、ミッシェル『ボードレール』高嶋正明訳、竹内書房、1970  
 ブラン、ジョルジュ『ボードレールのサディズム』及川馥訳、牧神社、1973  
 ブラン、ジョルジュ『ボードレール』阿部良雄、及川馥訳、牧神社、1977  
 ベンヤミン、ヴァルター『ボードレール』川村二郎、丹子修平訳、昌文社、1970  
 ポルシェ、フランソワ『ボードレールの生涯』小島俊明訳、二見書房、1975  
 横張 誠『侵犯と手袋——「悪の華」裁判』朝日新聞社、1983  
 バット、クルト『ドラクロワの芸術』佃堅輔訳、岩崎美術社、1984  
 ヴェントゥーリ・リオネロ『美術批評史』辻茂訳、みすず書房、1963  
 スタロバンスキー、ジャン『絵画を見るデイドロ』小西嘉幸訳、法政大学出版局、1995  
 スタロバンスキー、ジャン『自由の創出——十八世紀の芸術と思想』小西嘉幸訳、白水社、1999  
 『デイドロ著作集』小場瀬卓三、平岡昇監修、法政大学出版局、1980  
 ランソン、テュフロ『フランス文学史』中央公論社、1973