

ボードレーとボードレー (2)

—— 絵画批評の成立 ——

白 銀 敏 枝

(受付 1997年 6月 12日)

I. 美学の状況

ボードレーは、生前すでに1856年、一つの表題のもとに美術批評集を出版する計画を思い描いていた¹⁾。この構想は、年代からも明らかなように、『悪の華』出版計画とほぼ同時に詩人のなかにあったことになる。もちろんこれは驚くべきことではない。彼の印刷物として生涯初めて出版された作品は、『1845年のサロン』²⁾であり、詩作品の発表よりはるかに早い時期に出版されたのであるから、常に詩創作と平行して美術批評にも、創作意欲を傾けていたはずである。

Curiosités esthétiques というのが、その一つの表題である。ボードレーが、この表題を決定した経緯はさだかではない。出版予定者であったプーレ・マラシ³⁾宛の書簡(1856年12月30日付)によれば、構想当初の段階ではまだ決められていなかったようであるが、翌年の3月には、はっきりと *Curiosités esthétiques* という表題をもつことを主張している(1857年3月9日付 プーレ・マラシ宛 書簡)。しかしながらこの表題のもとで、ボードレー生前に美術論集は出されることはなかった。構想そのものは生きていたもので、収録予定にしていた作品内容はその間変わっていっ

1) 『ボードレー全集』Ⅲ 阿部良雄 p. 336

2) 1845年3月15日より約3カ月開催された『サロン評』は *Corsaire Satan* 誌に5月27日に発表される。

3) Paul Augusto Poulet-Malassis (1825-1878) 『悪の華』初版(1857)の出版者。

たが、結局ボードレール死後、ミッシェル・レヴィ書店より刊行された全集の第二巻に、*Curiosités esthétiques*として出版された⁴⁾。内容は、当初詩人が計画していたものより縮少された形式であった⁵⁾。一部、*L'Art romantique*に回されたからである。詩集のように、個々の作品が連関しながら立体的構築物となる性格のものではないこともあり、テキストによっては、この表題のもとに整理しないものもあるが、コナール版全集は、1868年のミッシェル・レヴィ版をもとに、この表題で一巻にまとめている。

«*esthétiques*»という語に、ボードレールが突如執着するようになったのは何故か興味をもたれる。日本語訳では、『悪の華』と同様に、明治以来一貫して『審美獵涉』という漢字が与えられている⁶⁾。*esthétique*は、現在では通常美学、美学的あるいは美的という訳語としての日本語が用いられることが多いが、「審美」という訳語が最初に、「*esthétiques*»に当てられて以来用いられ続けられていることにはうなずけると思う。「美」を「審する」という解釈から生まれた訳語であるが、その「審する」という解釈の部分に、多くが含まれているように思われるからである。

Esthétique (*aesthetica*) に、美学という意味が与えられるのは、バウムガルテン⁷⁾によってである。感覚的に知覚するという意味のギリシア語、*aisthesis* から、彼が造語したものである。したがって本来の語源からすると、「感性論」という日本語も可能である。事実、「美学」よりも「感性学」あるいは「感性論」と呼ぶべきであるとする研究者もいる⁸⁾。しかし明治時

4) Michel Lévi 1868年『悪の華』に関しては、一般にこの版を「第三版」と呼ぶ。

5) 注1) 参照

I 1845年のサロン II 1846年のサロン III ポンヌ＝ヌーヴェル百貨店の古典派美術展 IV 1855年の万国博覧会、美術 V 1859年のサロン VI 笑いの本質について、および一般に造型芸術における滑稽について VII フランスの諷刺画家たち数人 VIII 外国の諷刺画家たち数人 (1868)

6) 『ボードレール全集』河出書房 (全五巻, 1939)

7) Alexsander. G. Baumgarten (1714–62) *Aesthetica acroamatica* (1750–58)

8) 『感性論』岩城見一編 1997

代に美学と訳されて以来これが通常の表現とされている。この文字から直接的に考えられることは、《美を取り扱う》(traiter le beau) 学であるため、「美学」となっているということである。はたしてそのように簡潔に断言できるのだろうか。たとえばある「美学辞典」には、次のように定義づけられている。「美学とは、美もしくは芸術、あるいは感性的認識を主題とする哲学的学科である。」⁹⁾ と、一見明解であるようだが、さまざまな疑問点を孕んでいる。《美》そのものの定義づけ、あるいは《芸術》そのものの定義づけ、そして《美》と《芸術》の関係はどうなるのか、感性的知覚の認識とはどういうものか。さらに結局、哲学であるのならばて認識の対象と同時にその在り方が、主題とは別次元で問題となってくる。したがって、この簡明な定義づけそのものにすでに「美学」の多義性が含まれていることが逆に鮮明になってくる。《美》と《芸術》の関係についても、まったく正反対の解釈が成り立ち得ることは、現代の美学が証明している。《美》と《芸術》は互いに含み合うものであるという解釈と、《美》と《芸術》は完全に一致しないという解釈¹⁰⁾ もそれぞれ可能なのである。後者を主張する学として、知覚能力ではなく表現能力を対象とする芸術学が、美学とは別のものとして19世紀後半に創始されることになる。「いかにパラドックスに聞こえようとも、芸術は直観が終わるところで初めて始まる。……芸術家の自然への関係は、直観の関係ではなく表現の関係である。」¹¹⁾ 芸術活動は《美》を目的としなければならない。すなわち芸術作品は《美》が具現されたものであるというプラトン以来の思想を、「従来 of 多様な見解の共通の誤り」¹²⁾ と、フィードラーは断定的にそれまでの美学を否定する。

《美》と《芸術》を完全に切り離すことができるであろうか。たしかに、

9) 『美術辞典』 佐々木健一 1995

10) Konard Fielder, (1841–95) *Über den Ursprung der Künstlerschen Tätigkeit* (1887)

11) 『感性論』 p. 117 『感覚論者たち』 上村 博

12) 同上 p. 117

芸術作品と認められるものには《美》を想起させるものが多くある。芸術作品を前にして、《美》を認識する場合にも、あるいは表現様式を認識させられる場合にも同様に、鑑賞にはたらきかける力（魅力）が、時としては挑発が存在することに異論はないのではなかろうか。フィードラーの言うように、「美を目的としない芸術活動」から創られた作品であるにしても、何らかの《美》を考えさせるのであるから、作品は、美学を「内包」¹³⁾していることになる。このように、《美》、《芸術》、《感性認識》は、パラドクサルに堂々廻りをしてしまう。バウムガルテンによって、*esthétique* という名前が与えられる以前から、《美》を観想する哲学として、古代ギリシアよりその概念は展開されてきた。デイドロは、バウムガルテンと同時代の哲学者であるから、彼自身はほとんどこの新造語である *esthétique* という語は用いていない。彼自身の《美》の観想は、むしろ前世紀の古典的完全美と自然美を軸にするところから始まっている。

II. 18世紀絵画

14世紀に始まるイタリア・ルネッサンスとともに近代絵画が誕生したことは、スタンダールの『イタリア絵画史』¹⁴⁾をわざわざ例にとるまでもない事実である。フランスはいち早く、国王フランソワ一世¹⁵⁾の指揮のもと、イタリア芸術を習得し吸収することに国力を注いだ。その結果、世紀末には、フォンテーヌブロー派 (Fontainebleau) という絵画様式を成立させ、フランス絵画を短期間のうちに確立させた。以後、19世紀末までの400年近く、ヨーロッパにおける絵画の中心的な立場をもち続ける。

「ルーヴル美術館展——18世紀フランス絵画のきらめき」という展覧会 (1997年4月)に際して、ルーヴル美術館の18世紀専門キュレーター、キュザンは次のように言う。

13) 『美術辞典』注9) 参照

14) Stendhal, *L'Histoire de la peinture en Italie*.

15) François I (1494–1547)

Dans toute la longue histoire de la peinture française, il n'est peut-être pas de période plus passionnément aimée par un large public international, si ce n'est l'époque impressionniste! ni aussi de période plus complexe et sur laquelle subsistent d'avantage de malentendus, que le XVIII^e siècle.

(Jean-Pierre Cusin, *La peinture française du XVIII^e siècle: diversité et cohérence*)¹⁶⁾

長いフランス絵画の歴史において、もちろん印象派の時代を除けば、おそらく18世紀ほど、国を越えた多くの人々に深く愛された時代はないだろう。しかしまた、この世紀ほど複雑で、いまだいくつもの誤解が存在する時もないのである。

(18世紀フランス絵画——多様性と同一性)

前世紀(17世紀)に創設された美術アカデミーは、積極的に若い画学生を育て、コンクールによって選抜された学生に、ローマ賞という大賞を与え、イタリアで修学させた。このように、16世紀初頭以来のイタリア絵画への尊敬と情熱は継続され、さまざまなジャンルの画家を多く生み出した。しかしこのさまざまなジャンルは、ジャンルの「位階」によって厳しく分類されていた(une rigoureuse «hierarchie des genres»)。一番上には、la peinture d'histoire(歴史画)が置かれ、順次以下のように続く。le portrait(肖像画)、la scène de genre(風俗画)そしてle paysage(風景画)とla nature morte(静物画)はともに並んで最下位に置かれた。この「位階」は、19世紀初めのnéo-classisme(新古典派)まで続き、完全に「位階」から解放されるのは、réalisme(写実派)絵画が出現する19世紀半ばである。国王はじめ大貴族に需要されるのは歴史画であったが、歴史画に秀れた技量の画家が偏っていたわけではなかった。キュザン言うところの「多様性」の一つがこの点である。宮殿や城、大アパルトマンの大きな壁を飾るためだけでなく、一般的に広く日常生活のなかで絵画が必要とされるようになり、画布以外の素材にも画家の作品を望むほど、装飾性を強めていく。小

16) 「ルーヴル美術館典——18世紀フランス絵画のきらめき——」 カタログ 訳 矢野陽子

さな部屋に掛けられるための極小の絵や、不定型な額縁のための絵、家具調度品のための下絵、またフラゴナール¹⁷⁾が多く残しているように扇にも画家の絵が望まれるような時代が18世紀であった。このような生活文化に合わせ、画家たちもますます技法を工夫する。

Magnifiques techniques, virtuoses de la peinture à l'huile enseignée à l'Académie, riches de leur regard sur les peintures du Nord et l'Italie, les peintres sont de plus curieux de tout. La charme et la variété de la peinture française tiennent beaucoup alors à une nouvelle appréciation des techniques du peintre: la gouache et surtout le pastel, peu pratiqué au siècle précédent, sont appréciés et répandent le goût de couleurs claires et mates.¹⁸⁾

(J-P, Cusin, *La peinture française du XVIII^e siècle: diversité et cohérence*)

優れた技術をもち、アカデミーで教えられた油彩画法に習熟し、さらには北方のイタリアの画家への関心から養われた18世紀フランスの画家たちは、すべてのものに好奇心が旺盛だった、フランス絵画の魅力と多様性は、画家のさまざまな技法の新たな評価とも大きく関係している。グワッシュそしてとくにパステルという前世紀にはほとんど使われていなかったが18世紀に評価され、その明るく艶のない色彩へ趣味を広げた。

「位階」のなかでは最下位に位置づけられていた静物画を専門ジャンルとする画家のなかから、18世紀を代表する画家が生まれるのも理解できる、絵画の状況であった。その静物画家がシャルダン (Jean Baptiste Siméon Chardin. 1711-1770) である。

おそらくシャルダンを前にして、絵画批評は初めて絵画批評であることを迫られる。これらの静物画・風俗画の、何人も否定することのできない魅力を、光の効果や賦彩法にかかわる技法上の語を用いて語ることによって、いささかなりとこの魅力のよって来る〈秘密〉を解明すべく努力することを強られるのだ。

(阿部良雄、『絵画が偉大であった時代』p. 267)

このように、シャルダンの静物画が秘める力量を、阿部氏は評価する。そ

17) Jean-Honoré Fragonard (1732-1806)

18) 注16) 参照

れと同時に、「……シャルダンを前にして、……絵画批評であることを迫られる」という実感を抱くのは、デイドロであることを暗示するのである。18世紀という擾乱する絵画時代のなかに生きたデイドロは、自らの哲学を、美学から美術批評へと当然のごとくしかしながらいくつかの *systeme* (体系) を通り抜けることによって導いていく。デイドロにとっての時代の廻り合わせは、一世紀後のロマン派絵画の開花期に生きたボードレールの廻り合わせと類似している。なぜなら、デイドロにとってのシャルダンは、ボードレールにとってのドラクロワに匹敵していると言えるからである。

Ⅲ. 美 と 自 然

17世紀に設立された美術アカデミーが厳格な「位階」を規定したことは、先に述べたが、規定されていたのは、絵画だけではなかった。文学においても厳格な規則が存在した。たとえば、演劇では「三単一の法則」によって、内容、語法までも規則化されていた。文学における *la scène de genre* (風俗画) に相当するのが小説であるが、小説は、最下位としてのジャンルという「位階」さえ与えられなかった。日常生活のなかで人間が織りなす風俗画としての文学は、17世紀の規定する美しさからは遠くかけ離れていたからである。

フランス古典主義は、何よりも完全を目指すということを目的としていた。あるいは目的とすべきであるとしていた。人間の精神にはたらきかけ、さらにその精神をより高い処へと導く美しさとは何かを考えた17世紀は、言い換えれば美学上の問いかけをしたことになる。そしてそれなりの結論を出していたわけである。完全美の模範を古代ギリシアの美の形式においた、形而上学的理想に近い結論であった。常に軸となっていたのは、自然をどうとり扱うであった。世界の自然と人間の自然と、いずれの場合にも完全美を求めるとは、いったいどういうことなのであろうか。

このような美学認識のなかで、哲学者として登場したデイドロは、当然17世紀古典主義の影響のもとに、形而上学的美学を追求することからその

展開を始めた。彼はまず、シャフツベリー (Shaftesbury, 1710–1760) の影響を受ける。

La vision d'un univers émanant de la sagesse divine suffit à légitimer l'aspiration naturelle de l'homme vers le Bon, le Vrai et le Beau.¹⁹⁾

(Shaftesbury, *A letter concerning Enthusiasme*)

叡知より生まれる世界像は、人間の善、真、美に対する当然の願望を正当化することに十分である。

シャフツベリーは、イギリス人哲学者であるにもかかわらず、フランス古典主義の真髓とまったく同一と言えるような自然観をもっていたようである。道徳美としての le Bon, 神の智としての完全美である le Vrai, そして神によって創られたものとしてそれ自体が美として在る自然を模倣することによって具現できる le Beau, この三つを基準にすることからデイドロの美学は始まった。デイドロはしたがって、「sythème」²⁰⁾ (「体系」) をもつことから出発したのである。

17世紀から18世紀にかけてのイギリス哲学は経験論の時代である。経験論的感覚 (知覚) による自然認識に疑問をもったシャフツベリーは、プラトンの美的絶対性に傾倒していった。その原因の大きな要素は、彼の宗教観にあると、シュエイエ²¹⁾ は分析する。デイドロも経験哲学の影響を受けていながらシャフツベリーの美学を選択したが、一方では感覚 (知覚) を通して美を認識する過程に興味を持ち続けている。人間の知覚に関するさまざまな実験を試みているのは、そのためである。彼の作品のいくつかも、それを示している。しかしこの矛盾する二つの認識のなかから、彼はまた新たな認識へと進む。

19) Shaftesbury, *A Letter concerning Enthusiasme*. (*La Formation des Idées Esthétiques de Diderot*, Jacques Chouillet 参照)

20) 拙論『デイドロとボードレール (1)』、『広島修大論集』第37巻第2号 (人文編) 参照

21) 注19) 参照

Il suffit de regarder les tableaux en s'imaginant qu'on fait le rôle «d'un sourd qui s'amuseroit à examiner des muets qui s'entretiennent sur des sujets connus.²²⁾ Déjà s'esquisse la critique picturale de Diderot, qui est à tous égards une critique fondée sur la parole: non seulement elle institue, comme il est aisé de le remarquer, un dialogue entre le critique et le peintre, mais elle traite le tableau lui-même comme une parole, muette il est vrai, mais chargée de sens, et soumise aux mêmes contrôles.²³⁾

『よく知られたテーマについて話している聾啞者を楽しそうにながめる耳の不自由な人』の役をしているつもりで絵を見ればよいのです。すでに、デイドロの絵画批評の真髓がみえている。それは、あらゆる点において、語られる言葉によって成り立つ批評である。すなわち、簡単に指摘できることであるが、批評は批評家と画家の対話を作り出すのではない、批評は、声はたしかに出ないが、語られる言葉と同様に、多くの意味を含み、言葉と同じコントロールを受け、絵それ自体をとり扱うものである。

ヴォルテールはじめ、この時代の哲学者が多く行ったように、デイドロは目の不自由な人、耳がまったく聞こえない人、話せない人²⁴⁾の例を観察することによって、逆に経験主義的知覚論に反論を始める。

— Diderot découvre, partout présent derrière différents ordres de sensation, l'esprit créateur et organisateur. ²⁵⁾

さまざまな感覚機能の向こう側に、創作と構成を促す精神を、デイドロは見出す。

彼が独自の美学を創り出すのはこの頃である。感覚によって記録されたものの集合によって思考が生まれ、抽象化が可能となる。個々の独立した感覚されたものは、それ自体独立しながら「調和統一」した世界の存在が成立すると論ずるライプニッツの影響が考えられる²⁶⁾。

22) 『盲人への手紙』 P.M.

23) 注19) 参照

24) 『盲人への手紙』

25) 注19) 参照 p. 189

26) 『西洋哲学史』 宗像 恵／中岡成文編 p. 57 「ライプニッツ」

— ce sens de la totalité explique la prodigieuse faculté d'accueil qui est la sienne. S'il refuse les systèmes, ce n'est pas parce qu'ils embrassent trop de choses, C'est parce qu'ils n'en intègrent pas assez. D'où le mouvement qui le porte successivement d'un système à l'autre. D'où son ralliement spontané aux philosophies les plus ouvertes: Shaftesbury, puis Spinoza, en attendant que vienne l'heure de Leibniz. Il n'y a donc pas lieu de s'étonner qu'il ait espéré trouver dans la «perception des rapports» la clé d'une esthétique générale.²⁷⁾

この合体性という意味は、デイドロの類い稀れな許容能力を説明する。もし彼が、かずかずの体系をしりぞけるとするならば、それはその体系が過度に多くのものを含んでいるからではなく、十分に包括されていないからである。そこから次から次へと、体系に彼を向かわせるということが起こる。またそこから、自由にもっと開けた哲学に賛同するということになる、すなわちシャフツベリー、それからスピノザ、しかしそれはライプニッツが現れるまでといった具合である。したがって、彼が関係（訳注、関係事実、あるいは関係のあり様）を知覚することにおいて、美学全般の鍵を見い出したいと望んだとしても、驚くべきことではない。

デイドロ自身も、「調和」と「合体性」という言葉を次のように用いている。

Sans l'harmonie, ou, ce qui est la même chose, sans la subordination, il n'est pas possible de voir l'ensemble; l'oeil est forcé de sautiller sous la toile.²⁸⁾

調和をもたずして、あるいは同じことであるが、従属（的關係）をもたずして、全体を見ることは不可能である。それは、目が画布の上で飛び跳ねざるを得なくなるからである。

«l'harmonie», «l'ensemble» そして先の引用の «rapports» という語が示すのは、プラトン美学の「美は最初にありき」的絶対性をもった総合性でもなければ、シャフツベリーの言う、規定された美にもとづく体系をもった全体性でもない、「subordination」がさらにはっきりと説明しているのは、一枚一枚の画布の前に立った時のいわば心構えであるが、自らを絵と調和させなければならないということである。それぞれの絵と対立するのではな

27) 注19) 参照 p. 131

28) Pensées détachées sur la peinture, œuvres esthétiques. p. 822

く、絵のなかに溶け込むような心境で感覚をめぐらせなければならないという段階に、デイドロが達したことを意味していると言える。

シュイエは、この段階に至るには、二度大きな転換期 «ruptures»²⁹⁾を、デイドロは経ていると言う。1^{ère} rupture は、1749年『盲人に関する書簡』(*Lettre sur les Aveugls*)を書いた年、2^e rupture は、1759年『サロン評』(*Salons*)を書き始めた年である。最後の段階において、デイドロの哲学は、絵画批評あるいは批評精神そのものとなるわけである。

IV. シャルダン

デイドロの絵画批評は、彼の趣味として楽しみながら著述したものであるとしばしば言われてきたが、メイ³⁰⁾もシュイエもこれを否定する。たしかに、彼の絵画批評は、彼の哲学の欄外にあるものではけっしてない。むしろ彼の哲学の展開と彼の精神を識るうえで、重要な役割をもっていると言える。その点に関しては、ボードレールについても同じである。ボードレールの絵画批評も彼の詩そのものと同一の本質をもっているからである。詩人にとってのドラクロワの存在に相当するのが、デイドロにとってのシャルダンである。

C'est celui-ci qui entend l'harmonie des couleurs et des reflets. O Chardin! ce n'est pas du blanc, du rouge, du noir que tu broies sur ta palette: C'est la substance même des objets, C'est l'air et la lumière que tu prends à la pointe de ton pinceau et que tu attache sur la toile. (*Salon de 1763*)³¹⁾

この男こそは色彩の調和、反映の調和を理している人間です。おおシャルダンよ！君がパレットの上で溶かしているのは、白絵具でも赤絵具でもないオブジェの実質そのものであり、君が絵筆の先にすくい取って画布の上に塗り付けるのは、空気であり水であるのだ³²⁾。

29) 注23) 参照 p. 598

30) Gita May, *Diderot et Boudelaire*

31) *Salon de 1763, Oeuvres esthétiques*, p. 483

32) 阿部良雄訳『絵画が偉大であった時代』

最初の一行の後、語調を変え、画家に語りかけ調になり、しかも *tutoyer* (tu 使い) 語法で熱烈に話しかけていることから、絶賛ぶりが伺える。この絵は「煙草入れ」または「パイプと水差し」(«*Le Tapogie dit aussi Pipe et vases à boire*») と言われる、シャルダンのもっとも重要な作品の一つで、先に述べた展覧会にも出品されており、次のような解説がなされている。

また青、赤、乳白色の微妙な配色の上に組み立てられた色彩の調和は、ざらざらした絵具の質感とともに、シャルダンのなかでもきわめて独自のものであり……この作品が発散する魅力は、描かれたオブジェの強い実在感とそれらのもついわく言い難い感覚に関係する³³⁾。

ほとんど、デイドロの文章を説明するための解説とも考えられるほどに、評価の本質も同一であり、用語も類似している。実際、デイドロの一節をこの解説のなかで引用している。その方がより理解し易いというところなのであろうか。

On n'entend rien à cette magie. Ce sont des couches épaisses de couleur appliquées les une sur les autres et dont l'effet trauspire de dessous en dessus. D'autres fois, on dirait que c'est une vapeur qu'on a soufflée sur la toile; ailleurs, une écume légère qu'on yu jetée. (*Salon de 1763*)³⁴⁾

この魔術はまことに理解を絶するものであります。絵具の厚い層が互いに重なり合うように塗り付けられていて、その効果は下層から上層へと顕れてくるのです。また時には、画布の上に蒸気を吹きつけたと言いたいような場合もあります。また別の場合には、軽い泡を投げつけたようである。

カタログに引用されているのは、以上であるが、この節の最後の部分に、素晴らしいかつ重要な文章が続いている。

Approchez-vous, tout se brouille, s'aplatit, et disparaît; éloignez-vous, tout se

33) 注10) 参照 p. 92 Isabelle Aufort, 島本 浣訳

34) 注31) 参照 p. 484

recrée et se reproduit.³⁵⁾

近寄ってごらんください。すべてはこんがかり、平べったくなり、消え失せます。離れてごらんください。すべては創り出され、再び形をとります。

現在のキュレーターと同じ適格さをもってシャルダンの絵を、絵画史的にみても正当な解説していることを高く評価することが本論の目的ではない。たしかに、画法の分析といい、表現法は別として、その用語の適格さには驚かされるが、ここにとり上げたいいくつかの引用で指摘したいのは、ドラクロワとボードレールの関係と同じ関係、もしくは相関関係と言ってもよい関係がみられるという点である。それは、二人とも絵画史を画することになる画家の、まさしく画する所以となった高度な技法を認知する能力を誰よりも鋭く備えていたからではない。殊にドラクロワに関しては、秀れた印象批評をボードレール以外にも多くみることができる。ボードレールと同時代の詩人や作家は、ほとんど批評活動をしていたからである。デイドロとボードレールは、秀れた感覚とそれぞれの文学精神に合わせて、読み物として快い作品としての評論を行ったことも事実であるが、もっとも重要で、この二人独自の意味が生まれてくるのは、次の点においてである。デイドロもボードレールも、自己の精神を認識する道程のなかで、それぞれシャルダンとドラクロワに結びついたという点である。ボードレールは、ドラクロワの色彩から発散され表出される、理想でもモラルでもない、魂の奥底から滲み出る気質を認知し、デイドロは、美と自然の関係に一つの解答をシャルダンの絵から得る。そして自然=美（自然の模倣=美）という観念から解放される。デイドロも、やはりシャルダンの色彩から、画家の自然を自らの裡に吸収したのであった。

デイドロの批評には、「オブジェの实在」という表現が度々用いられるが、それは、オブジェがそれ自体として在るように描かれていることを言わん

35) 同上

としているのである。それは、在るがままに写實的に描かれているという意味ではない。「自然からの独立した法則性、創造性をもつものとして意識される」³⁶⁾ ものであって、「模倣論の逆説的展開を言うだけでは事がすむようなものでない」³⁷⁾ ような存在感をもつオブジェのことである。スタロバンスキーは、この存在の独立性を、ディドロの次の文を引用しながら、「*«l'espace, traversable, traversé»*³⁸⁾ (「横断可能な、横断される——空間)」と表現する。

On s'arrête devant un Chardin, comme d'instincte, comme un voyageur fatigué de sa route va s'asseoir, sans presque s'en apercevoir, dans l'endroit qui lui offre un siège de verdure, du silence, des eaux de l'ombre et du frais.³⁹⁾

(*Salon de 1767*)

ひとりシャルダンの絵の前で本能的に立ち止まる。あたかも歩き疲れた旅人がほとんど無意識に緑と静寂と水と木陰と涼しさのある場所に坐りに行くように。

「緑」、「水」、「木陰」、「涼しさ」といった触覚、視覚、味覚に加え、「静寂」という聴覚的実感をさらに重ね、「実空間」をディドロは創る、そこで絵画は二次元から三次元へ移行し、実空間感覚 (illusionnisme) を生み出されていることが証明されている。スタロバンスキーは、この illusionnisme というシャルダンの静物がもつ実在感を次のように述べる。

Ce qui ravit Diderot, en 1763, dans Chardin, c'est que la surface de la toile se laisse franchir dans les deux sens: par les objets représentés, et par le spectateur.⁴⁰⁾

ディドロを夢中にさせたのは、絵の表面が二方向に出入りさせるからである。描

36) 『絵画が偉大であった時代』 p. 271

37) 同上

38) Jean Strabinski, *Diderot dans l'espace des peintures*, p. 28 小西嘉幸訳

39) *Salon de 1767. Oeuvres esthétiques*, p. 494

40) 注38) 参照 p. 28

かれた事物のほうからと、鑑賞者のほうから。

「デイドロを夢中にさせた」絵とは、先の「煙草入れ」と同様に、デイドロとシャルダンを結びつけた作品「オリーブ貯蔵びん」(*Bocal d'olives*) である。

C'est la nature même; les objets sont hors de toile et d'une vérité à tromper les yeux.⁴¹⁾

そこには自然そのものがあります。オブジェは画面から脱け出しており、真実味は目をあざむくほどです。

自然の模倣という芸術に古代ギリシアより課せられた命題は、シャルダンによって完全に越えられることになった。スタロバンスキーは、この「オレンジ貯蔵びん」について、上の引用文を用いながらこう言う。

L'imitation parfaite fait du tableau le double tautologique de la réalité: l'objet n'est plus captif de la figuration, il devient disponible pour la main, pour l'usage pratique……⁴²⁾

完璧な模倣は、絵を現実の同語反復とする。オブジェはもはや具象化にとらわれることなく、手に取れるもの、実際に使えるものとなる。

V. 結 語

『美学辞典』によれば、美学と美術批評はさして区別はできないが、「批評が具体的現象を直接の対象という点を押さえておく」⁴³⁾ ことが大切である。ヴェントゥーリ⁴⁴⁾によれば、芸術の概念を論ずるのが美学であり、その概念を基盤にして具体的な分析が批評であって、批評の核は、「判断」であるという。同時代的というよりも即時的になされる批評が、時評である。

41) *Salon de 1767. Oeuvres esthétiques*, p. 483

42) 注38) 参照

43) 注9) 参照

44) L. Venturi

19世紀前半は、サロン評を中心として時評が最盛期であったことは、すでに述べたが⁴⁵⁾、これは18世紀に生まれたジャーナリズムとともに始まったものである。時評が芸術批評の一つのジャンルに成立したのは、ディドロによってであると言える。単なる創始者としての評価は正当ではない。なぜなら彼の時評としての『サロン評』は、彼自身の哲学の展開としての意味があるからである。しかも1759年から1781年まで『サロン評』が執筆され続けられたことから理解されるように、最後の段階としての彼の哲学が展開されているわけである。絵画そのものが、彼の哲学に新たな展開をもたらしたとも言える。もちろん絵画とは、シャルダンの静物画のことである。1993年から始まったグランルーヴル計画によって、ルーヴル美術館の展示方法はまったく変えられた。収蔵作品に対するコンセプトにもとづいて展示されることになり、複雑な展示法となったが、美術批評、もしくは美術史の知識をもつ鑑賞者にとってはとても興味深いものとなっている。この新しい展示法によって、ディドロの部屋が創られた。当然展示されているのは、いくつかのシャルダンの静物画である。

ある画家、もしくはその作品と、自己の精神を一致させるというような批評には、単なる研究対照として批評する評論がもち得ない力がある。ディドロは、シャルダンに«une magie» (魔術) という言葉を与えたが、ディドロの『サロン評』にも、その表現を与えてもよいのではなかろうか。ボードレーが、絵画批評のあり方をディドロに見い出したのは、その点においてである。つまり批評も芸術作品と同様に«une magie» をもち得ることを、ディドロから知ったからである。

テ キ ス ト

- Les Fleurs du Mal*. José Corti, 1968 (クレペ, ブランによる批評判)
Les Fleurs du Mal. Garnier, 1961 (ガルニエ版)
Baudelaire, Œuvres Complètes, Gallimard (プレイヤッド版)

45) 拙論『ドラクロワとポオドレー』『広島修大論集』第37巻1号

- Œuvres complètes de Charles Baudelaire.* (コナール版)
Baudelaire, Correspondance, Gallimard (プレイヤッド版)
Delacroix, Journaux intimes. Plon, 1932
Diderot, Œuvres Esthétiques. Garnier (クラシックガルニエ版)
Diderot, Œuvres. Gallimard (プレイヤッド版)
Diderot, Salons I-IV. Hermann (Collection Savoir)

参 考 文 献

- Amiot, Anne-Marie. *Baudelaire et l'illumination.* Nizet, 1982
Bandy, W. T Pichois, Claude. *Baudelaire devant ses contemporains.* Monaco, @d
du Rocher, 1967
Bassim, Tamara. *La femme dans l'œuvre de Baudelaire.* Bacowriere, 1974
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 Metrique 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
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
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
Kempf, Roger. *Dandies, Baudelaire et Cei.* Seuil, 1977
Laforque, René. *L'Échec de Baudelaire.* éd Mont Blanc, 1964
Lanson, Gustave. *L'Histoire De La Littérature Française.* Hachette, 1951
May, Gita. *Diderot et Baudelaire.* Droz, 1957

- Moss, Armand. *Baudelaire et Delacroix*. Nizet, 1973
Pia, Pascal. *Baudelaire, par lui-même*. Seuil, 1954
Pichois, Claude. *Baudelaire, études et témoignages*. Baconnière, 1967
Pommier, Jean. *Dans les chemins de Baudelaire*. José Corti, 1945
Pommier, Jean. *Le mystique de Baudelaire*. Société les belles Lettres, 1941
Poulet, Georges. *Les Métamorphose du cercle*. Plon, 1961
Prévost, Jean. *Baudelaire*. 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 Joseph 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
『悪の華』鈴木信太訳, 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『群集の中の芸術家——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『ボオドレエル研究』三笠書房, 1950
佐藤正影『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
ビュトール, ミッシェル『ボードレール』高島正明訳, 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, 円子修平訳, 昌文社, 1970

白銀：デイドロとボードレール (2)

- 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
『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