

『イタリア絵画史』における批評性

——ボードレールとスタンダール——

白 銀 敏 枝

(受付 1998 年 5 月 19 日)

I

V・デルリット (V. Del Litto) は、彼自身が監修している、スタンダールの『イタリア絵画史』¹⁾の序において『知られざる本』(*un Livre Méconnu*)というタイトルをつけて次のように述べている。

L'Histoire de la peinture en Italie est sans conteste le livre de Stendhal le moins lu, et, par conséquent, le plus méconnu. Curieusement les exégètes anciens et modernes partagent le même avis : Stendhal semble avoir volontairement donné aux lecteurs des verges pour se faire fouetter. Qu'on en juge : un titre qui répond guère au contenu; un livre sans épine dorsale, tellement nombreuses sont les digressions, un livre bourré d'allusions dont la plupart échappent aux lecteurs et qui n'ont pas de rapport avec le sujet annoncé; un livre qu'aucune spécialité de l'histoire de l'art n'ose insérer dans sa bibliographie, car il le considère comme le fruit d'un esprit fautaisiste qui, s'est plu à accumuler les lacunes, les énigmes le verbiage inconsidéré, les faux-fuyants...²⁾

『イタリア絵画史』は、異論の余地なく、スタンダールのもっとも読まれない本である。したがって、もっとも知られていない本である。興味深いことに、昔も現在も注釈家たちは、同じ意見をもっている。つまり、スタンダールは、自ら読者に攻撃の材料を与えているように思えるという意見である。ほとんどタイトルと内容が合っていないことを言っているのである。そこから判断するに、それは脊椎のない本で

1) *Histoire de la peinture en Italie*, Galliard 1996. p. 9.

2) 同上, p. 10.

あり、脱線があまりに多く、暗示にあふれ、そのほとんどが読者に理解できないものであり、告げられているタイトルと関係ないものである。いかなる美術史の専門家の文献にも取り上げられない本である。というのは、専門家はこの本を、欠落、無意味、謎、つまらない無駄話、逃げ道を積み重ねていることに喜びを感じる気まぐれ精神から生まれたものだと見なしているからである。

たしかに、スタンダール研究家は別として、多くの読者は、彼の小説以外の作品として、『ラシーヌとシェークスピア』³⁾ (*Racine et Shakespear*) はよく知っているが、この『絵画史』を読む人は少ない。『ラシーヌとシェークスピア』は、フランスロマン主義の開花を宣言する批評作品として高い評価を受けているからである。それに対し、『イタリア絵画史』は、事実デルリットが言うように、知られていない。一つには、デイドロの場合と同様の問題がそこにはある。啓蒙哲学者としてのデイドロの研究家にとって、絵画評論のなかに、彼の哲学の系譜を見い出すことを試みることは不可能なことであった。絵画批評が、ジャンルとして評価の低いものであったからである⁴⁾。しかしデイドロは、『サロン評』以外にも美術に関するエッセー⁵⁾ を書いており、美学は哲学の範疇であるので、小説家スタンダールよりは、美術理論と関係は理解され易いと思われる。また一つには、スタンダールがサロン評ではなく、美術史に取り組んだところにも問題がある。美術史は、絵画批評と異なり、歴史的経緯、すなわち数百年に渡る時間的経緯における事実と美術の相の変移を認識しなければならないものであるからである。

彼が『イタリア絵画史』を執筆するに至ったきっかけは、彼自身の日記もしくはメモによってかなり明確に判断ができるため、多くの研究者が解

3) *Racine et Shakespear*, 1825.

4) 拙論、『デイドロとボードレール』(1), (2) 広島修大論集 第39巻 第2号, 第40号 第1号。

5) *Essais sur la peinture*, 1766. *Pensées Détachées sur la peinture*, 1775.

明している。もっとも大きなきっかけの一つは、1811年のミラノ滞在であった。かねてより休暇願い出していたスタンダールは、8月末から3カ月近くのミラノ滞在を許された。かつてナポレオン軍の一人としてイタリア遠征で立ち寄って以来憧がれていたこの国に魅きつけられたのは、イタリアルネッサンス美術のみではなかった。むしろより大きくミラノへ心が向けられたのは、一人の女性⁶⁾に会うためであった。滞在中、イタリア絵画と彫刻を詳細に鑑賞し、彼の内で単なる印象から理論にまで昇華させたのは、この女性が原因だとしばしば指摘されているが、これはけっして伝説的逸話ではなく客観的事実のようである。

イタリア絵画と彫刻によって、彼の内なる美術観が再認識された、あるいは目覚めたということは理解するに易しいことであるが、それでは彼の内なる美術観とはどういうものであったのだろうか。

Quand Beyle découvrit la peinture et la beauté, il avait douze ans peut-être. Un tableau qui ornait l'atelier de son premier maître de dessin, M. Le Roy, lui donna cette révélation. Ce n'était qu'un paysage où trois femmes nues se baignent dans un ruisseau. Mais «ce paysage, d'une verdure charmante», ⁷⁾ fut désormais pour Henri Beyle «l'idéal du bonheur — un mélange de sentiments et de douce volupté»

ベイルが絵画と美を発見したのは彼が12歳の頃であった。彼の最初のデッサンの先生、ルロワ⁸⁾のアトリエに飾ってあった一枚の絵が彼にこの発見をなさしめたのである。それはただの三人の裸婦が川で水浴している風景画であった。しかし「その素晴らしい緑の景色」は、それ以来アンリ・ベイルにとって「理想の幸福—優しい感情と穏やかな官能の入り混じった」ものとなった。

6) アンジェラ・ピエトラグリユア夫人。(Angela Pietragrua)

7) *Vie de Hery Brulard*, 1835~1836. Paul Arbelet 引用。

8) M. Le Roy

ポール・アルブレ (Paul Arbelet)⁹⁾ はこのように言っている。ボードレールが父親の影響のもとで絵画に目覚めたのは、5～6歳の頃であったことと比べれば、年齢的に遅いと言えるかもしれないが、かなり早くに絵画のもつ魔力を意識したと言えるであろう。スタンダール自身の生涯のテーマである幸福の認識を促したのが絵画であったということも、詩人ボードレールと絵画の関係と類似していると言えよう。スタンダールもボードレールも絵画における美を通じて自己の精神世界を築くことになったわけで、なんらかの文学作品を通じてではなかったという点で共通しているからである。ただし、きっかけとなる絵の質において大きな違いがある。ボードレールが18世紀的教養人であった父親の趣味のためかなり高い水準の絵画に囲まれていたのに対し、スタンダールはアトリエで見かけた一枚の平凡な風景画を觀賞することによって、彼の「幸福」に通ずる美の快感を知り得たということである。また、それを喚起したのが、緑色という一つの色であったことも重要である。緑色は、ドラクロワとボードレールに通底する色彩であるからである。

II

1796年から1799年まで、スタンダールは、グルノーブル中央学校¹⁰⁾ (l'École centrale de Grenoble) において、その後に影響する主要な基礎教育を受けていると、デルリットは指摘する。一般文法教授であったガッテル師 (l'abbé Gattel) によって、カンディアックの『倫理学』を知り、デッサンの教授であったジェイ (Louis-Joséphé Jay) から美術史を教わった。またデュボワ-フォンタネル (Dubois-Fontanelle) の文学講義 (*Cours de Belles-Lettres*)¹¹⁾ は、非常に大きな刺激を与えたようである。このなかでも哲学あ

9) Paul Arbelet 編, *Œuvres Complètes, Histoire de la peinture*, Tome 26.

10) 1795年、共和主義的新学校制度のもとに、パリに5校、地方に96校創設された。

1996年11月グルノーブルに開設と同時に、スタンダールは入学。

11) その後、この講義録は出版されている。1813年。

るいは美学的な文学論が展開され、それはロック、カンディアックを系譜とするものであった。こうしてディドロが歩んだ過程が、スタンダールにも植えつけられたのである¹²⁾。

中央学校は、優等生の何人かを理工学校 (Ecole polytechnique) に送り込むことになっていたので、スタンダールは、理工学校を目指して数学とデッサンを殊に勉強していた。その結果1798年には、デッサンで賞を取り、賞品としてデュボスの『詩と絵画についての考察』を手にする。アルブレは、このことがスタンダールに大きな影響を与えたとしている。

Un prix de dessin complète cette première initiation à l'histoire de l'art : les *Réflexions sur la Poésie et la Peinture* de l'abbé Dubos laissèrent dans l'esprit de Beyle quelques idées essentielles, qu'il y retrouvera, le moment venu. Dubos lui disait que le peintre doit, avant toutes choses, s'attacher à l'expression, et que le coloris est une qualité de second ordre, — ce qui conduit à faire du critique d'art un psychologue. Dubos lui déclarait qu'en dépit de la morale il faut qu'un peintre possède un tempérament de feu, et qu'il connaisse bien les passions.¹³⁾

デッサン賞が、この美術史への入門第一歩を果たさせることとなった。つまり、デュボス師の『詩と絵画に関する考察』は、スタンダールの精神に、来たるべき時に彼が見い出すであろういくつかの基本的な考えをもたらしたのである。デュボスはこう言う。画家は何よりもまず表現に執着しなければならない。色彩は二義的な性格のものである。したがって美術批評を行うには、人間の心理を知らなければならない。デュボスは明言した。節度ある心よりも画家は火のような感情を持たなければならない。そして情念を十分に知らなければならない。

«expression», «passions», «tempérament» を後に、まさしく「来たるべき時」である『イタリア絵画史』のなかで展開する主要なポイントが、デュボスによって認識させられただけでなく、そのまま用語としてスタンダー

12) V. Del Litto, *La vie intellectuelle de Stendhal* (1802-1821).

13) 注9) 参照。p. IV.

ルは用いることとなる。さらに、批評に必要なことは、人間の精神を知ることであると、「psychologue」という言葉で教えられている。一枚の絵を前にして、自己の精神をもって対峙するという絵画批評を初めて実践したディドロを、あたかも解説するかのような表現である。

III

G・メイは、ディドロとボードレールの関わりについて次のように言っている。

En étudiant ces problèmes et la manière dont chacun s'y est attaqué, nous espérons arriver à une meilleure compréhension de l'évolution de la critique d'art, en tant que forme littéraire.¹⁴⁾

それぞれ（ディドロとボードレール）が取り組んだ問題と方法について研究することによって、文学としての美術批評の進展をより理解ができると期待される。

文学としての絵画批評の創始者ディドロ¹⁵⁾とボードレールのサロン評には、100年近くの隔たりがあるが、深い関連があることはすでに拙論で述べている。さらにボードレールにとっては、彼の批評を確立させるために有利な状況があった。多くの大作家がサロン展の寸評を発表するという時代の現実があったからである。メイは、その100年近くの間「批評が大きく開かれた」と言っているが、なかでも批評を展開した大作家として上げているのが、スタンダール、バルザック、ゴーシェ、ゴンクール兄弟そしてフロマンタンである¹⁶⁾。これらの作家のなかからもっともボードレールと関係あるものとして、スタンダールを指摘している。

14) G May, *Didot et Baudelaire*, p. 1.

15) 注4) 参照。

16) 注14) 参照。

Après Diderot, Stendhal est le premier homme de lettres éminent qui se soit avisé de rédiger un Salon. En 1824, il écrivit dix-neuf feuilletons parus dans *le journal de Paris*. Auparavant, de 1811 à 1817, il avait composé une *Histoire de la peinture en Italie*.¹⁷⁾

ディドロの後では、スタンダールがサロン評を書いた最初の著名な作家である。1824年に、『パリ新聞』に19点の記事を書いた。それ以前にも1811年から1817年にかけて、『イタリア絵画史』を書いていた。

ディドロ、スタンダールそしてボードレールという流れがあって、美術批評が発展的に展開していると、メイは言っていない。ジャンルとしては、客観的にみても、美術批評はディドロ以後一世紀で飛躍的な展開をみている。しかしながら、その時期に主要な軌跡を作った、これら三人の、それぞれの時代を代表する哲学者、小説家、詩人に関して言えば、お互いの間に系譜という流れで連がっているとは単純には言えないのである。

ディドロは、当然ながら時代的にみて、スタンダールとボードレールの読者ではあり得ない。スタンダールとボードレールは、ディドロの「熱心な読者」¹⁸⁾であるとしばしば言われている。1811年当時、スタンダールはボードレールの読者ではあり得ない。先に三人が一つの流れとして、それぞれ後輩に影響を与えていくという系譜をみることはむづかしいと述べたが、なぜなら三者とも非常に類似した美の意識が本来備わっているように思われるからである。すでに論じたように¹⁹⁾、ドラクロワとボードレールの類似性も考え合わせると、四者ともまったく同一と言っても過言ではない共通の認識を読み取ることができる。もし、ディドロ、スタンダール、ドラクロワの影響をボードレールが受けていたと単純に仮定すると、三者が彼にどのように、あるいはどの部分に影響を与えているかを考えなければならないであろう。しかしながら、メイが引用している M・ジルマンが指

17) 同上, p. 17。

18) 同上, p. 13。

19) 注 4) 参照。

摘するように、それは不可能と思えるほどむつかしい。

Miss Gilman fait justement remarquer qu'il est souvent difficile de démêler l'influence de Diderot de celle de Stendhal et de Delacroix sur les *Salons* de Baudelaire, car ces figures intermédiaires ont été des admirateurs et des lecteurs fervents de Diderot et du dix-huitième siècle en général. Donc, ce que Baudelaire doit à Stendhal et à Delacroix, il le doit très souvent indirectement à Delacroix.²⁰⁾

ジルマンは、はっきりとこう述べる。ボードレールの『サロン評』における、ディドロの影響とスタンダールの影響、そしてドラクロワの影響を区別することはしばしばむつかしい。というのは、この仲介者たち（スタンダールとドラクロワ）は、ディドロと18世紀全般の書物の讃美者であり、熱心な読者であるからである。したがって、ボードレールがスタンダールとドラクロワに負うところのものは、しばしば間接的にディドロに負うものでもある。

たしかに、多くの点でディドロ、スタンダール、ボードレールの絵画論のなかには、近似する部分が多い。ドラクロワとボードレールの同一性については、すでに述べているので省くことにする²¹⁾ が、メイもモス²²⁾ もいくつかそれぞれ引用している。

まず、モスの引用をみてみよう。

B. — L'air joue un si grand théorie de la couleur que, si un paysagiste peignait les feuilles des arbres telles qu'il les voit, il obtiendrait un ton faux; attendu qu'il y a un espace d'air bien moindre entre le spectateur et le tableau qu'entre le spectateur et la nature....²³⁾

ボードレール—空気は色彩の理論に関して非常に大きな役割をもつ。

20) 注14) 参照。p. 13。

21) 拙論、修大論集 第37巻 第1号 (人文) 参照。

22) A. Moss. *Baudelaire et Delacroix*. p. 96.

23) 同上。(Salou de 1846)

たとえば、もし風景画家が自分の見たとおりに木の葉を描くならば、間違った色調となってしまうほどである。それは絵と鑑賞者の間には、自然と鑑賞者との間に在る空間よりはるかに小さな空間しかないからである。

Stendhal — … perspective aérienne (C'est-à-dire, les couleurs diminuent d'intensité à mesure qu'il y a plus d'air entre le plan du tableau et l'Œil du spectateur)²⁴⁾

スタンダール—遠近的空間（つまり絵のなかの風景と鑑賞者との間に空間がよりあればあるほど、色彩は密度を失っていく）

Diderot — Il y aura plus d'air à l'arrière-plan; il faudra donc des tons plus doux.²⁵⁾

ディドロ—背景に、より広い空間があれば、より穏やかな色調が必要であろう。

以上は、いずれも自然界における空間あるいは空気そのものの存在を二次元の画布に写実的に表現するためには、色調が大きく作用するということを理論づけようとしているのであるが、三者の理論が非常に近似していることがよく理解できる。メイも、これら三者の絵画論の共通部分を、主要項目別に多くの引用を列挙している。そのなかの重要な項目の一つが«omission des détails»（細部の省略）である。

Diderot — Quand on a le courage de faire le sacrifice de ces épisodes [qui distraient de l'ensemble] … on est vraiment un grand maître.²⁶⁾

ディドロ—[全体からはみ出る] エピソードを犠牲にする勇気をもつ時、真の画家となる。

24) 同上, p. 96. (*Œuvres intimes*)

25) 同上, p. 96. (*Essai sur la peinture*, III)

26) G. May, *Diderot et Baudelaire*, p. 19.

Stendhal — L'artiste sublime doit fuir les détails.²⁷⁾

スタンダール—崇高なる芸術家は細部を避けるべきである。

Baudelaire — Le sublime doit fuir les détails.²⁸⁾

ボードレール—崇高な（芸術家）は、細部を避けるべきである。

ここに引用した「細部の省略」は、ボードレールのドラクロワ批評において非常に重要な理論の一つなのであるが、ディドロもスタンダールも彼とまったく同じ理論をもっていたことを示している。ボードレールのドラクロワ論のもう一つの重要な理論が色彩論である。この点に関しては、不思議なことに、スタンダールは他の二者と異なる感覚をもっていたようである。上記の引用でもわかるように、色調の役割と効用についてはその重要性を認めているわけであるから、色彩について違質な認識をもっているというのではない。デッサンと色彩の役割の比重に関して、スタンダールと他の二者とは異なった理論をもっているということなのである。

Stendhal — Un choix de couleur, une manière de les appliquer avec le pinceau … augmentent les effets moraux d'un dessin.²⁹⁾

スタンダール—色彩の選択と絵筆で色を塗る方法は、デッサンの精神的効果を増す。

Diderot — Mais j'allais oublier de vous parler de la couleur de la passion … Est-ce que chaque passion n'a pas la sienne?³⁰⁾

ディドロ—情念の色彩について語ることを忘れるところだったが……それぞれの情念はそれぞれの色彩をもっているのではないか。

27) 同上, p. 20. (*Histoire de la peinture en Italie, CIX*)

28) 同上, p. 20. (*Salon de 1859*)

29) 同上, p. 21. (*Histoire de la peinture en Italie, XXII*)

30) 同上, p. 21. (*Essais sur la peinture, II*)

メイは、これらの引用文を類似している例として挙げているが、微妙にしかしながらはっきりと相違点がある。たしかに「情念」«passion»と『色彩』«couleur»の深い関わりを述べている点では、両者は同じ考えである。ボードレールは「情念」ではなく、「気質」«tempérament»という表現を用いるが、彼の場合もデイドロと同じように、色彩の役割を優位に置く。ボードレールは「気質」は色彩によって表現される、さらに色彩は「気質」を表現するものではなくてはならないと言う。この色彩論は、彼のすべての絵画批評の基盤となっているのである。しかしながらスタンダーの文脈からは、デッサン優位の理論が認められる。デッサンに「精神性」を付与するのが色彩であって、あくまで画布の基調、すなわち絵が鑑賞者に印象づけるものはデッサンの効力によるものであるというのである。

Les nôtres pourraient se sauver par le coloris; mais le coloris demande un peu de sentiment, et n'est pas précisément une science exacte comme le dessin.³¹⁾

我々の時代の絵画は、色調によって救われることがあるかも知れない。しかし、色調は多少の感情を必要とし、正確に言うと、デッサンのようにはっきりとした科学ではない。

先に引用した、「細部の省略」の必要性やその他多くの点で、他の二者と同様に、来たるべきロマン派絵画を理論づけるような絵画理論をもつスタンダーが、なぜデッサンを優先させるのか、不思議に思われるが、しかし彼がここで用いる«moraux»という言葉は興味深く、そしてスタンダーらしいと言える。「精神性」と訳しているが、moralという言葉は、人間が個々にもっている精神を意味し、客観的かつ普遍的精神性を表わすものではない。いわば個人としての倫理、気力を意味する言葉であって、古典派の言う普遍的な精神を意味するものではないのである。そうすると、こ

31) *Histoire de la peinture en Italie, CXXXIII.*

の「精神性」は、ボードレールのキーワードの一つである「気質」に置き換えられるような意味をもっていると理解してもよいであろう。おそらく、スタンダールがデッサンにこだわりをもっているように思われるのは、彼が論ずる対象のほとんどが、ルネッサンス期の絵画のためであろう。特にラファエルの影響と思われる。

IV

『イタリア絵画史』の盗用問題は広く知られている事実である。つまりランツィの『イタリア絵画史』³²⁾の盗用ということである。この問題に関してはアルブレの研究が有名であるが、正確には、どの部分が盗用でどの部分がスタンダールのオリジナルテキストなのか線引きすることは非常に困難である。もっとも厳しい判断には、4分の3に近い大半が盗用というのがあるが、それは多過ぎるように思われる。盗用と言っても完全な盗用ではなく、かなり要約されたり、スタンダール独自の表現が用いられており、おもしろいことには、より理解し易くなっている。この点については、デルリットは、ランツィのテキストとスタンダールの元原稿から最終的に印刷されるまでの過程を並記して引用し、大きく変えられていく段階を示している。ランツィの文章が変えられているだけではなく、スタンダール自身のテキストも、最後にはまったく異なったテキストになっているのがよくわかる。

A mesure que le travail avance, Stendhal prend le sujet à cœur. Ses sources d'information se multiplient. Dès la première décade de janvier 1812, il relit Mengs, à qui il empruntera un certain nombre d'idées et de faits plus de ceux-ci que de celles-là.³³⁾

32) Luigi Lanzi, *Istoria pittorica della Italia*, 1792 (1 vol), 1795–1796 (3 vol), 1809 (6 vol).

33) 注12) 参照。p. 436。

仕事が進むにしたがって、スタンダールは、この主題に関心をもった。彼の情報源は様々に増えていった。1812年1月の初旬に、彼はマンガスを再読した。彼はマンガスからいくつかの考えと事実を借用している。前者より後者的方をより多くではあるが。

さらにヴィンケルマン (Winkermann)³⁴⁾ やボターリ (Botari)³⁵⁾ もこの時期に読んでおり、多くの資料が示しているように、かなりの数にのぼる美術史家から引用していることは間違いない。本来ならば、多くの部分が盗用であるような作品は、研究書であったならば大問題となるはずであるが、スタンダールの『イタリア絵画史』は、奇妙なことではあるが、その問題にこだわらなくてもよいと思われるような魅力を備えている。どんなに様々な著者から多くを借用していても、スタンダール自身を強烈に印象づけるものがあるからである。

まず、1811年から1817年までの6年間のスタンダール自身がこの作品のなかで素直に語られているのである。この作品に着手したのち、モスクワ遠征とその悲劇的な敗退³⁶⁾、さらにナポレオンの失墜とスタンダールの人生にとって波乱の年月が続いた。その時期の彼の感性と人間観が、絵画史という客観的事実と絵画の分析が語られるなか、それに重ねられており、時にはほとぼしるごとく、時には滲み出すように絵画史の表面に現われてくる。結局のところ、やはり『イタリア絵画史』は、彼自身の作品と言えるのはそのためである。ただし、彼のこの『絵画史』は美術史という歴史書の一つではない。むしろ文学作品なのである。

もう一つ、美術史と言えない点は、過去が語られているようで、現代（同時代）を語っている点である。ディドロとボードレールは、サロン展を対象にして現代を語ったが、殊に後者は、「現代性」を分析しながら同時に、

34) 同上。p. 437。

35) 同上。p. 437。

36) ナポレオンのロシア遠征の失敗。この遠征にスタンダールは、この原稿を持って参加した。

「現代性」を誇り、愛した。

「古代美」«Le beau antique»と現代美を比較し、スタンダールは次のように言う。

Mais, dira-t-on, l'idéal moderne n'aura jamais le caractère sublime et l'air de grandeur qui charment dans le moindre bas-relief antique.

L'air de grandeur se compose de l'air de force, (l'air de noblesse, de l'air d'un grand courage.)

Le beau moderne n'aura pas l'air de force, il aura l'air de noblesse, et peut-être à un degré supérieur à l'antique.

Il aura l'expression d'un grand courage, précisément jusqu'au point où la force de caractère est incompatible avec la grâce.³⁷⁾

しかしながら、このように言われるかも知れない。現代の理想美は、古代のほんの小さなレリーフにおいても魅力を放つ崇高な性格や、偉大な様相をもたないと。

偉大なる様相は、力強い様相、高貴な様相、大いなる勇気の様相より成り立っている。

現代美は、力強い様相はもたないであろう。しかし高貴な様相はもつであろう。古代美よりも優るほどに。

現代美は、大いなる勇気の表現をもつであろう。正確に言えば特色ある力強さが優美さと相入れないぎりぎりのところで表わすであろう。

英雄とその武雄物語を背景にもつもののみを創造してきたギリシア、ローマの美術（彫刻）は、英雄性を与える偉大さの表現を主たる目的とし、それを美そのものの目標としていた。当然、様式は固定的に守られ、フランスにおける古典主義と同様の価値観を創作において強要していた。これに対し、スタンダールの言う「現代」の理想美は、英雄のもつ強者、征服者の力のイメージを類推（アナロジー）させるものではなくっており、様式および形式は、必要最小限には用いるが、それに頼ることはない。

「表現」«expression»のなかに、すなわち総合的に表出することによって、人間のもつ高貴さと勇気を描写しようとするのが現代の美である。美

37) *Histoire de la peinture en Italie*, CXXIII.

はある一つの型を創造するのではないということは、美が一人の英雄を描出することによって創られるのではないことを意味する。さらに、個々人が内にもつ英雄性を描出することを意味していると解釈できる。これはまさしくロマン派的美の発見である。ラファエルのデッサンを評価するスタンダーは、しかしながらラファエルの美と大きく異なるロマン派の美と彼の時代の感覚を、この時期（1811年～1817年）にもっていたことを証明していることになる。

«moderne»を、「近代」と訳す方がよいのか、「現代」と訳す方がよいのか問題となるところであろう。ルネッサンス以降18世紀末に至る「絵画史」という標題を冠しているのであるから、「近代」と訳す方が通常妥当と思われる。事実、出版されている翻訳にも「近代」となっている³⁸⁾。神々と英雄から解放された人間性がルネッサンスの美の源流であったが、スタンダーは、14世紀のイタリアが創り出したこの人間性の開花を評することを目的としながら、ともすると彼の視点は同時代もしくは彼自身に向けられている。もはや普遍的な人間性ではなく、19世紀的人間を基準にすべてを解釈しようとする。そうすると、彼が論じているのは一見近代性のようであるが、実は現代性を語っているのである。このような意味で「現代」と訳した。もちろん、ボードレーの論ずる「現代性」と相通ずる部分があると考えられる。先に引用した部分があるIV巻には、「20世紀の革命」という章があり、同時代からさらに未来に眼が向けられていることがわかる。

スタンダーが同時代を多く語っているということは、「19世紀」という語を非常にしばしば用いていることからよくわかる。時代精神の分析が得意なスタンダーは次のような一文を書く。

Tout l'ensemble du quinzième siècle éloigna donc Michel-Ange des sentiments nobles et rassurants dont l'expression fait la beauté de dix-neuvième.³⁹⁾

38) 『スタンダー合集』9。人文書院。

39) *Histoire de la peinture en Italie*, CXLV.

15世紀のすべてが、ミケランジェロを、高貴で安らぎを与えるさまざまな感情から遠ざけた。これらの感情の表現が19世紀の美をなしているのである。

ミケランジェロを語りつつ、ロマン派における美の特質を述べているのである。先に引用した「細部の省略」についても次のように言う。

Comme les grands artistes en formant leur idéal suppriment certains ordres de détails, les artistes-ouvriers les accusent de ne pas voir ces détails.⁴⁰⁾

偉大な芸術家は、自分の（美の）理想を形成して、ある種の細部を省略するが、職人芸術家はこの細部を見ないと言って、芸術家を責める。

スタンダールは、ここではっきりと芸術家と職人芸術家を区別している。芸術作品は細部によって正確に組み立てられるものではなく、芸術家自身が内にもつ美の理想を表現することが前提である。そのためには、細部に関する規則は時として無視されなければならない、細部よりも全体（総合）の表現のあり方を重要視するという彼の批評は、ミケランジェロを批評しつつ、まるでドラクロワを批評しているかのようである。

V

スタンダールが、ロマン派絵画をロマン派的に批評できることにもっと興味を抱かされているわけではない。むしろ時代の感覚に秀れたものとして、それは当然であるからである。興味深いのは、『イタリア絵画史』という絵画の近代史を分析すべき作品のなかで、ロマン派批評およびロマン派的批評が展開されていることである。1811年の8月末より、3カ月のイタリア（ミラノ）滞在中、イタリア各地の美術館を一カ月かけて鑑賞して生

40) 同上。CLXIX.

まれたのがこの作品である。1811年といえば、まだドラクロワは作品を製作していない年齢である。彼が初めて作品を発表するのは、1819年である。

ドラクロワをいまだ知らない時点において、イタリアルネッサンス絵画に対して、実際には、ダ・ヴィンチとミケランジェロの作品が中心となっているが、ロマン派批評を行っていることになる。デルリットは、その点を次のように言っている。

Deux peintres, les plus célèbres Léonard de Vinci et Michel-Ange, font l'objet d'une présentation et d'une interprétation.⁴¹⁾

もっとも有名な二人の画家、レオナルド・ダ・ヴィンチとミケランジェロが（彼の理論の）展開と分析の対称となっている。

«une présentation», «une interprétation」という表現が示すように、殊に«une»という不定冠詞が示しているが、彼の個人的な理論の被歴であることを示している。ボードレールが、ドラクロワの絵画を、彼自身の絵画論の核としたように、スタンダールは自分の絵画論のために、イタリアルネッサンスの二大芸術家であるダ・ヴィンチとミケランジェロを選んだのである。つまり、すでに述べたように、この作品は、絵画史ではなく、スタンダールの絵画論を展開するための作品と言ってよいであろう。ディドロの『サロン評』と、この『イタリア絵画史』を読んでいたことは⁴²⁾、ボードレールの『1845年のサロン』、『1846年のサロン』執筆の道標となったと同時に、彼の批評方法に自信を与えたと思われる。

テ キ ス ト

Les Fleurs du Mal. José Corti, 1968（クレベ、ブランによる批評判）

Les Fleurs du Mal. Garnier, 1961（ガルニエ版）

41) 注1) 参照。p. 31。

42) 注14) 参照。

- Baudelaire, Œuvres Complètes, Gallimard* (プレイヤッド版)
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)
Œuvres Complètes, Cercle Bibliophile, 1969.
Histoire de la peinture en Italie, Gallimard, 1996.
Correspondances générales I., Honoré champion, 1997

参 考 文 献

- Amiot, Anne-Marie. *Baudelaire et l'illuminisme.* 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 Asselimeau.* 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
- Laforgue, René. *L'Echec de Baudelaire*. éd Mont Blanc, 1964
- Lanson, 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
- 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
- 『スタンダール全集』桑原武夫編（全12巻）
- 『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

- 齊藤磯雄『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
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『絵画を見るディドロ』小西嘉幸訳, 法政大学出版局, 1995
『ディドロ著作集』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