

絵画批評の系譜 Diderot, Stendhal, Baudelaire

白銀敏枝

本論において、絵画批評という表現を用いるが、これは美術批評とは、微妙ではあるが、異なるものとして用いており、もちろん美学とも異なるものと認識するものである。ディドロ、スタンダール、ボードレールにおける絵画批評は、美学の枠から外れたところにあり、その点に大きな意義があると思われる。そしてこのような絵画批評において、ディドロとスタンダールが各々ボードレールに深く影響を与えたという論理で、この系譜を考えたい。特にディドロは、一枚の画布に対峙する際の基本的なあり方、すなわち絵画批評の本質において、ボードレールに影響を与えていると思われる。

I. ディドロとボードレール

ディドロが美術に関して述べたものは¹⁾、1752年の『百科全書』Ⅱ巻の*Beau* 項目で書かれたものが最初であるが、精力的に絵画に向かうのは、1759年のサロン評からであるから、ディドロが46才の頃からということになる。この点、つまり人生の熟成期に入って絵画批評を始めているという点は、他の二人と大きく異なるが、芸術に関する彼の認識は、*Beau* 項目を担当していることからわかるように、早くから随所で見られる²⁾。

1745年に、シャフツベリーの『真価と徳に関する試論』(*Essai sur le mérite et la valeur*)³⁾を翻訳していることからわかるように、ディドロの美に関する認識は、イギリス経験主義思想の影響を受けており、感覚と印象あるいは感覚と観察を基礎とする美学と深く関わるところから始まっている。ディドロがシャフツベリーと出会うのは、特別な意味はなく、時代的環境だと言ってよい。フランスより一步早く市民社会が成立していた18世紀のイギリスは、近代美学が発展した時期であり、むしろ自然であった。もう一人重要な美学者の存在を指摘すべきであろう。esthétique (aesthetica) という言葉を創ったバウムガルテンである⁴⁾。プラトン、アリストテレス以来の美の哲学を大きく変え、近代美学への流れへと移行する過渡期的役割を果たしたバウムガルテンが、その思想を展開した時期に、ディドロが存在していたのは時代の利ともいうべきかもしれない。いずれにしろディドロは、感性を主体とする過渡期的状況とは言え、まだ近代美学以前のプラトンのアイデア、理想美そして絶

対的美の本質論から抜け出ていない真・善・美という枠のなかで美を捉えるところから始めたわけである。

デイドロ独自の美学の真髄は、すでに1748年の数学論文集と1752年の*Beau* において語られている。

快さは、一般に関係の知覚に存する。この原理は、詩、絵画、建築、道徳、すべての芸術、すべての学において存在する。ある素晴らしい機械、ある一枚の美しい絵、ある一つの回廊は、我々がそこに認める関係によってのみ、我々に快いと思わせる。．．．関係の知覚は、我々の感嘆と快感の唯一の根拠である⁵⁾。

我々が美しいと呼ぶすべてのものに共通の性質のうちで、美しいという言葉が、その記号となるようなものとして、どれを選ぶのであろうか．．．一言で言えば、それによって美が始まり、増幅し、無限に変化し、衰え、消滅してしまうような性質である。ところが、関係の概念のみが、このような結果をもたらすことが可能となる。

それゆえ私は、私の知性 (*entendement*) において、関係の観念を呼び起こすものを内にもっているすべてのものを、私の外にあって、美と呼び、また私との関わりにおいて、この観念を呼び起こすものすべてを、美しいとよぶ⁶⁾。

デイドロの言う「関係の観念」は、「関係」が複数形となっていることからわかるように、要素と要素、あるいは物と物が、地平的にまた複雑に作用し合うことを意味しており、自分の外と自分自身との関わりという区別からは、美しいと言われる対象自体がもつ美の存在の自在と、自分自身の感性で受け止めた美を区別していることが理解される。デイドロ自身、これについて次のように付け加えている。

私が、私の知性において、関係の観念を呼び起こすものを内にもっているすべてのものと言ひ、また、この観念を呼び起こすすべてのものと言うのは、対象のなかに存在する形式と、私がそれについて (形式について) 抱く概念と、はっきりと区別しなくてはならないからである⁷⁾。

美が対象の内において、客観的に成立していること、すなわち、私である主観が

それを認知しようとすまいと、美は客観的に存在していることを、デイドロはここで意味しているのである。この«rapports»の概念は、ボードレール批評の真髓を表す次の表現、「一つの体系 (système) とは、我々に絶えず異端誓絶を迫る、一種の罰のようなものである。」に匹敵すると思われる⁸⁾。一つの体系に基づくということは、デイドロが言うところの、自在する美を成立させている対象を必ずしも的確に認知できないことを意味するからである。

デイドロのこのような美の認識は、サロン評によって自ら証明することになる。サロン評は、後の19世紀におけるゴーチエ、ボードレールの時代と異なり、一般市民鑑賞者向けとしてまだ必要とされていなかったもので、出版を目的として書かれたものではなく、友人グリム⁹⁾にサロンの様子を知らせるためのものであった。したがって、書簡として書かれたものであったため、美学という哲学にこだわることなく自由に一枚の絵に向かうデイドロの絵画論が、自然体で存分に展開されている。

殊に、シャルダン評は、批評そのものの高度な水準と、シャルダンの評価の正当性が一致し、それは、ボードレールのドラクロワ評に相当すると言えよう。シャルダンのもっとも重要な作品の一つと言われる「煙草入れ」または「パイプと水差し」について、次のように述べている。

この男こそは、色彩の調和、反映の調和を理解している人間です。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黒絵具でもない。オブジェそのものであり、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¹⁰⁾。

同じ絵に関する次の引用文と比べてみよう。

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、シャルダンの中でもきわめて独自のものがあり・・・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。

これは、1997年に開催された「ルーブル美術館展」図録における、18世紀フランス絵画担当者（ルーブル美術館）ジャン＝ピエール・クザン¹¹⁾の文章である。シャ

ルダンの静物画の価値は、その描かれた対象（オブジェ）が、それ自体、自立して断固とした主張をもっているかのように描かれていることにあるが、デイドロが画家と同時代に、「サロン評」という寸評において、すでにこれを証明していることが理解される。また同時に、「1763年のサロン」時点でデイドロが、美学からさらに進み、絵画批評の域に入っていることを明らかにしている。さらに言えば、ある画家もしくはその作品と自己の精神を一致させ、したがって批評自体が文学作品としての価値をもつに至る絵画批評を成立させている。一枚の絵に対するデイドロの向かい方を、スタロバンスキーは、「横断可能な、横断される空間」¹²⁾と評しているが、的確な表現であろう。

II. スタンダールとボードレール

スタンダールと絵画との関わり方は、非常にボードレールの場合と似ていると言えよう。両者とも、生涯で最初の出版物として発表した作品は、絵画批評に関するものであったからである。前者は、「イタリア絵画史」であり、後者は、「1845年のサロン」である。デル・リットは、「『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たい本である。面白いことに、昔も現在も、研究者たちは同じ意見である。」¹³⁾と言っている。たしかに、この作品は基本的に盗用で成り立っているという点、そして「絵画史」というタイトルをもつにもかかわらず、けっして美術史にはなっていないという点を考えてみると、実に不思議な作品である。

「イタリア絵画史」は、1817年に自費出版されたが、執筆は1811年に始められている。この年、休暇で3ヵ月ほどミラノ滞在中だったが、きっかけとなった。スタンダール自身が日記に多くを記しているので、この時期の経緯を詳細に知ることができる。それによれば、ミラノ滞在中の余り過ぎるほどの時間を、ルネッサンス期の美術鑑賞に費やしているうちに、系統立てて自分なりに、美術史的に整理したくなったようである。そして偶然、ランズイの「イタリア絵画史」¹⁴⁾を手にいれ、まずフランス語に翻訳しようとしていたが、結局自作品としてしまった。自分の趣味規範と、時には偏見まがいの強烈な思い入れのため、オリジナルな部分を付け加えざるを得なくなったので、自作品としたのであろう。したがって、ランズイの作品を母体もしくは土台にして、さらに、デル・リットが指摘するように複数の美術史家から借用したものを入り混ぜ、完成させたものがスタンダールの「イタリア絵画史」である。レオナルド・ダ・ヴィンチとミケランジェロの項目においては、彼のオリジナルな部分が、質的にも量的にも突出しており、他の項目とのバランスもま

まったく不釣り合いである。このように、各項目や時代が均等に扱われておらず、いわゆる正当な「絵画史」となっていない。しかしながら、この点は、けっして欠点としては作用していない。むしろ、この点において、スタンダールの『イタリア絵画史』は重要であり、文学性を帯びるものとなっているのである。

本来ならば、多くの部分そして基本的な構成が盗用で成り立つ作品は、大問題となるはずである。しかし、奇妙であるが、スタンダールのこの作品は、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。どんなに多くを借用し盗用していても、スタンダール自身を鮮烈に印象づけるものがあるからである。まず、1811～1817年までのスタンダール自身が、この作品のなかで素直にかたられている。ナポレオンのモスクワ遠征の失敗、それに続く失墜、同時に彼自身の失職という波乱の6年間に感じた人生観が、美術史を語るかのようにみえる文脈のなかから、浮き出てくるのである。殊に、ミケランジェロの項目において述べられている、当時のイタリア諸都市間における政争と不穏な状況は、まさしくスタンダールの体験と重なる部分である。結局、『イタリア絵画史』は彼自身の作品である、とすることが可能になるのは、そのためである。そしてこの作品は、美術史ではなく、文学作品である¹⁵⁾、と言えるのも、そのためである。

もう一つ、この作品が美術史と言えない点は、過去の歴史を語っているようで、現代（同時代）を語っている点である。テイドロとボードレーは、サロン展を語ることで、現代（同時代）美術を批評しているのであるが、スタンダールも、実は、過去の美術を語りながら現代（同時代）美術論を展開しているのである。「古代美」*«le beau antique»* と「現代美」*«le beau moderne»* を比較し、スタンダールは、「現代美」に優位を与えている。

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っている崇高な性格や、偉大な様相をもたないと。

[・・・]

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、優美さと相容れないぎりぎりのところで表わすであろう¹⁶⁾。

ギリシャ・ローマの美は、英雄性の偉大さを表現することであり、英雄性と偉大さが美の目標であった。たとえば、筋肉の力強さを描き出すことによって、しばしばそれは表現された。それに対し「現代美」は、必ずしも英雄の偉大さを、鍛えられた美しい筋肉を表すことによって具現するのではなく、「表現力」«expression»によって、人間の内面にある高貴さと勇気を表出すると、スタンダールは言う。様式よりも表現力を優先するという彼の美学を、ここで明確に表しているのである。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、スタンダールは、この人間性の開花を評しながら、同時に現在の彼自身の美認識を反映させ、結果的に彼そのものを語っていると言えよう。言い換えれば、スタンダールは、人間の普遍的な精神を論じるのではなく、19世紀の人間精神を基準に、すべてのイタリア絵画を批評しているのである。¹⁷⁾

スタンダールが、同時代を多く語っているということは、「19世紀」という言葉を頻繁に用いていることからよくわかる。たとえば、「15世紀のすべてが、ミケランジェロを、高貴でそして安らぎを与える様々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。」¹⁸⁾という一文は、ミケランジェロを論じているというより、19世紀ロマン派における美の特質を誇らしく述べているように思われる。『イタリア絵画史』のなかで取り上げられるミケランジェロは、彫刻家としてではなく、当然ながら画家としてのミケランジェロであるということに、ここで触れておくべきであろう。スタンダールのこの視点は、非常に意味深いことを示唆しているからである。まず、スタンダールが、彫刻作品よりも絵画作品にミケランジェロの真価をみることに、そして美術作品一般としても、彫刻よりも絵画に美のミューズを感知することを知ることができる。また彼のこの審美眼は、ボードレールへの影響という点において、重要である。

スタンダールは、ロマン派絵画の特長でもある、細部の省略という技法について、すでに次のように言っている。

偉大な芸術家は、自分の（美の）理想を形成し、ある種の細部についての約束事を省略するが、職人芸術家は、この細部を見ないといって芸術家を責める¹⁹⁾。

総合的な効果を高めるためには、細部の精密さは必ずしも必要ではない、と言っているわけであるが、ミケランジェロではなく、まるで19世紀の画家ドラクロワを擁護しているかのような文章である。なぜなら、ドラクロワの受けた最大の非難が、

細部の省略に関してであったからである。しかし、ドラクロワが初めて作品を発表したのは1819年であるから、スタンダールはまだ彼の絵を知らないはずである。にもかかわらず、スタンダールはロマン派芸術の本質をすでに認識しており、「イタリア絵画史」という名を借りて、彼と同時代の現代美（ロマン派芸術）批評をしていたと言っても過言ではないだろう。

III. ボードレールへの系譜

スタンダールの用いる「現代」«*moderne*»という言葉とその意味は、ボードレール批評の重要な要素である「現代性」«*modernité*»へと通じていると考えられるが、細部省略に関しては、スタンダールだけではなくデイドロとも同一の考えのようである。デイドロは、「（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。」²⁰⁾ と言い、スタンダールは、「崇高な芸術家は、細部を避けるべきである。」²¹⁾ と言っている。そしてボードレールもほとんど同じ言葉を用いて細部の省略を強調している²²⁾。また、ボードレールにとってもっとも重要であった色彩に関しては、デイドロは、「それぞれの情念は、それぞれの色彩をもっていないだろうか。」²³⁾ と言い、スタンダールは、「色彩の選択と、絵筆の使い方は、デッサンの精神的効果を増加させる。」²⁴⁾ と言っている。このように、「1846年のサロン」において、ドラクロワ論を軸にして、ボードレールが展開した絵画批評の根幹をなすものと類似する部分を、デイドロとスタンダールのなかから見出し列挙すると、その数の多さに驚かされる。

ヴエントゥーリ²⁵⁾によれば、芸術の概念を論ずるのが美学であり、それを基盤にした具体的な分析が批評である。そしてその批評の核は、趣味規範としての「判断」にある。これをふまえて考えてみると、デイドロのサロン評、スタンダールの『イタリア絵画史』、ボードレールのサロン評における批評性は、いかなるものであると言えるだろうか。

デイドロの言う「関係」«*rapports*»の概念をもう一度考えてみよう。作品のなかのいくつかの要素が、複合的に機能し合いながら、見る者に働きかけるということであるから、一つの作品自体が生きた存在であることを意味している。ボードレールが述懐する「体系」«*systhème*»の否定に関言えば、個々の作品の自立性と、それらの作品がそれぞれもつ独自の世界を、認めていることに他ならないだろう。『イタリア絵画史』は、いわゆる絵画史ではなく、スタンダールが自己の感性に従って、レオナルド・ダ・ヴィンチとミケランジェロの作品を分析する、批評作品である。これら三者の作品はいずれも、厳密な意味において、美術批評とは異なる絵画批評

である。なぜなら、最初に述べたように、一つの作品、一枚の画布に、全存在を傾けて対峙することによって生まれてきたものであり、文学創造と通底するものだからである。ボードレールが、「1846年のサロン」において、「一枚の絵の最上の解説は、一篇のソネもしくは、エレジーになるであろう」と言ったのは、絵画批評の本質を表している。

デイドロは、美学から始めたが、シャルダン評によって絵画批評を成立させ、ボードレールの批評の姿勢を方向づけることとなった。また、スタンダールからは、「現代(性)」「*moderne (modernité)*」を認識することの重要性について、深く影響を受けていると思われる。このように、ボードレールは、デイドロとスタンダールから、それぞれ直接に影響を受けていると言えよう。

注

1) *Beau* (*Encyclopédie* tome II, 1752) は後に *Traité du beau* (1772) として再発表される。主要な絵画論は、以下のとおりである。

Salons de 1759, 1761, 1763, 1765, 1767, 1769, 1771, 1775, 1781

Essai sur la peinture (1765)

Les pensées détachées sur la peinture (1781)

2) 「美や芸術についての考察は、デイドロの膨大な著作のほぼ全体にわたって見出されるものであり、美学の領域におけるデイドロの貢献は、その内容の高さにおいてはいうまでもなく、その規模の雄大さにおいても、西洋美学史上矚目すべきものである。」(『西洋美学のエッセンス』9, 「デイドロ」青山昌文)

3) A. A. Cooper, Earl of Shaftesbury (1671-1713), *Inquiry concerning Virtue or Merite*, 1711(1699).

4) Alexander G. Baumgarten (1714-1762), *AESTHETICA* (1750-1758).

5) «Le plaisir en général, consiste dans la perception de rapports. Ce principe a lieu en poésie, en peinture, en architecture, en morale, dans tous les arts et dans toutes les sciences. Une belle machine, un beau tableau, un beau portique ne nous plaisent que par les rapports que nous y remarquons... La perception des rapports est l'unique fondement de notre admiration et de nos plaisirs... » (*Mémoire sur*

différents sujets de mathématiques)

6) «Mais entre les qualités communes à tous les êtres que nous appelons *beaux*, laquelle choisirons-nous pour la chose dont le terme *beau* est le signe ? ... ; celle en un mot par qui la *beauté* commence, augmente, varie à l'infini, décline et disparaît. Or il n'y a que la notion de *rappports* capable de ces effets.

J'appelle donc *beau* hors de moi, tout ce qui contient en soi de quoi réveiller dans mon entendement l'idée de *rappports* ; et *beau* par rapport à moi, tout ce qui réveille cette idée.» (*Traité du beau*)

7) «Quand je dis *tout ce qui contient en soi de quoi réveiller dans mon entendement l'idée de rappports*, ou *tout ce qui réveille cette idée*, c'est qu'il faut bien distinguer les formes qui sont dans les objets, et la notion que j'en ai.» (*Traité du beau*)

8) «... Mais un systhème est une espèce de damnation qui nous pousse à une abjuration perpétuelle.» (*Exposition universelle de 1855*)

9) Melchior, baron de Grimm (1723-1807)

10) «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 tu attaches sur la toile.» (Salon de 1783)

11) Jean-Pierre COUSIN, *La peinture française du XVIII^e siècle : diversité et co-hérence*, 1997.

12) Jean STAROBINSKI, *Diderot dans l'espace des peintures*, 1991.

13) STENDHAL, *Histoire de la Peinture en Italie*, édition établie par V. DEL LITTO, Gallimard, 1996.

14) Luigi LANZI, *Istoria pittorica della Italia*, 1792.

15) 桑原武夫「スタンダール全集」9, 人文書院, 1969.

16) «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. [...]

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.» (*Histoire de la Peinture en Italie*, CXXIII)

17) cf. 拙稿「『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, 1998。

18) «Tout l'ensemble du quinzième siècle éloigna donc Michel-Ange des sentiments nobles et rassurants dont l'expression fait la beauté de dix-neuvième.» (*Ibid.*, CXLV)

19) «Comme les grands artistes en formant leur idéal suppriment certains ordres de détails, les artistes-ouvriers les accusent de ne pas voir ces détails.» (*Ibid.*, CLXIX)

20) «Quand on a le courage de faire le sacrifice de ces épisodes[qui distraient de l'ensemble]... on est vraiment un grand maître.» (Gita MAY, *DIDEROT et BAUDELAIRE*, Droz, 1967, p.19.)

21) «L'artiste sublime doit fuir les détails.» (*Ibid.*, p.20.)

22) «Le sublime doit fuir les détails.» (*Ibid.*, p.20.)

23) «Est-ce que chaque passion n'a pas la sienne [=la couleur de la passion]?» (*Ibid.*, p.21.)

24) «Un choix de couleurs, une manière de les appliquer avec le pinceau [...] augmentent les effets moraux d'un dessin.» (*Ibid.*, p. 21.)

25) リオネロ・ヴェントゥーリ 『美術批評史』 (辻茂 訳), みすず書房, 1963。

Diderot, Stendhal et Baudelaire

- Le chemin de Baudelaire comme salonnier -

Toshie SHIROGANE

Nous reconnaissons que Baudelaire est influencé par les deux grands écrivains, Diderot et Stendhal, dans le domaine de la critique d'art.

Diderot, inventeur et fondateur de la critique de peinture, a commencé ses *Salons* en 1759, mais il avait déjà affirmé son principe esthétique dans le *Beau*, *Encyclopédie II (Traité du Beau, 1772)* en 1752. Il dit dans cet article que «J'appelle donc *beau* hors de moi, tout ce qui contient en soi de quoi réveiller dans mon entendement l'idée de rapports ; et *beau* par rapport à moi, tout ce qui réveille cette idée.» Sa notion des «rapports» signifie que le beau peut exister comme être indépendant dans un tableau et que la relation entre une toile et un spectateur est réciproque et égale. Un critique de peinture doit sincèrement se mettre vis-à-vis d'une œuvre d'art, et essayer de se demander ce qui «réveille» dans son cœur. Cette attitude à l'égard de la peinture, ne se rapporte-t-elle pas à la notion baudelairienne sur le «système», quand le poète des *Fleurs du Mal* dit que «...un système est une espèce de damnation qui nous pousse à une abjuration perpétuelle.»?

Dans *l'Histoire de la peinture italienne*(1817), sa première œuvre imprimée, Stendhal expose une théorie de l'art moderne plutôt que l'histoire propre de la peinture. En racontant des œuvres de Michel-Ange et de sa vie, il explique la suppression des détails, l'importance de l'effet de l'«expression» et l'image du nouvel héroïsme. Tout ce qu'il a prétendu, c'est, en effet, tout ce que Delacroix a pratiqué dans ses œuvres; Stendhal n'a pas écrit sur le passé mais sur la «modernité» qui est une des choses les plus importantes dans la critique d'art baudelairienne.