

ドゥシャテリユの芸術論

——『百科全書補遺』「理想美」

の項目をめぐって

山本昭彦

ボードレールは美術を愛好し、詩に対するのと同じように美術批評にも心血を注いでいた。ボードレール二十四才の処女出版は美術批評であり、その後のいくつかのサロン（官展）評で、アングル派を論じて新古典主義を批判し、ドラクロワを論じて想像力論を展開したばかりか、興隆してきた写真技術の意義をいち早く掴み、またコンスタンスタン・ギースという無名の画家の批評という形も用いて同時代の芸術を論じた。音楽の面でも、パリでは不評だったワグナーをいち早く熱狂的に受け入れる、といった具合に終生、芸術諸分野の批評に取り組んだ。

これらの批評がどれも面白く、今日なお教えられるところの多いのはボードレールが高みから裁定を下すのではなく、芸術の鑑賞者としての自己の関心、感覚を前面に出し、例えばドラクロワの絵から圧倒的な印象を受ければその印象を受けた自分を見つめ、その印象の理由、秘密を問い、自分の感じ方を記述しているからであろう。芸術作品を見、味わい、評価する時の基準を、外的な形式や様式、題材のみに求めず、見る者の内面を尊重したことが「ロマン主義」「近代性」の一特徴となった。ところで、「理想」という語を

介してこのような内面の尊重に非常に近い考え方を示していた作家が18世紀末にあった。『百科全書補遺』に「理想美」の項目を寄せたドゥシャテリユのことであるが、今では全く忘れられているように思える。⁽¹⁾

ボードレールが美術批評というジャンルで直接の影響を受けたのは、デイドロ、スタンダール、バルザックからであっただろう。ボードレールが書いたものの中にはドゥシャテリユへの言及はみられず、ドゥシャテリユを読んだかどうかは定かではない。この「理想美」の項目も、同じ『百科全書』の中のデイドロの美学とも大いに異なる。けれどもドゥシャテリユはボードレールに非常に近い感じ方、考え方を示している我々の関心を惹くのである。そこでまずドゥシャテリユの言う「理想的」とはどんなものかを見てみよう。この項目は『百科全書』で五ページに及び、日本語に直せば四百字詰めで約五十枚にはなる分量なので興味深い部分を選んで紹介することにする。便宜上、原文のプラググラフ毎に「1」～「22」の番号をふった。

「1」 IDEAL, adj. (*Beaux-Arts*.) Beau Ideal. 「理想的」形容詞、(美術)「理想美」。「理想的」は通常の用法では、全く現実性を持たないもの、そして想像か、判断の中だけにあるものを意味する。しかし美術に関してはこの表現「理想的」は悪い意味からは程遠く、美術に到達可能な完成の最高点を指すことが多い。とりわけ絵画と彫刻によくあてはまる。詩や音楽についても無縁というわけではないことは後に見るつもりである。まずは絵画から始めよう、というのも我々がこの問題について述べなければならないこ

とは、彫刻そして建築とでさえ直接の関係の薄いことではないからである。」

古典主義の時代には芸術にもヒエラルキーがあり、建築、彫刻の方が絵画よりも高い芸術とされていたことを思い出す必要があるだろう。絵画は装飾に過ぎず、模倣の芸術であるというのが一般的な考えだった。ドゥシャテリユは敢えて、絵画から始めようとする。

しかしここで詳細に見る前に、この伝統的な「理想」が、ボードレールにおいてどう捉えられていたかを先に見ておきたい。というのも例えば「悪の華」には、青白いガヴァルニの絵に出てくるような女たちよりも「私の真赤な理想 *mon rouge idéal*」マックス婦人をノという強烈な嗜好を表した「理想 XVIII. *L'Idéal*」と題する詩があり、「霊的な曙 XLVI. *L'Aube spirituel*」には、到達不能であるが故にそれに憧れる者の「心をむしろむ」理想「*l'idéal rongeur*」という語もみられる。『小散文詩(パリの憂鬱)』にも「理想の女(ネディクタ)(どちらが本当の彼女かXXXVIII *Laquelle est la vraie?*)」が出てくる。³⁾しかし現代的な観点からいって理解しにくいのはこうした「理想」ではなく、美術批評の用語としての「理想」である。例えば『一八四六年のサロン』第七章は「理想とモデルについて」と題されている。普通理想と言えば唯一絶対と考へたくもなるが、ここでは単数の他に複数形の「理想 *idéals*」が用いられ我々を混乱させる。「しかし画家の魂の中には個体と同じ数だけの理想 *idéals*」がある、なぜなら肖像とは、モデルに芸術家が加わって複雑化したものだからだ。⁴⁾ここで言われている「理想」とは絵の「モデル」という程の意味にとれる。このような用例はディドロにもみられ、美術批評の用語としては特に珍しくはないかもし

れない。しかし「一個の理想、それは、個体によって矯正された個体、絵筆もしくは鑿によって再構築され、自ら生来もつ調和の真実へと戻された個体なのだ。」という用例にも見られるようにボードレールの場合、はっきりと古典主義とは異なる美学に基づいて用いられていることが見て取れる。このことを確認しておいた上で再びドゥシャテリユに戻ってみよう。

「[2] 絵画にははっきりと区別される二つのジャンルしかない。模倣というジャンルと「理想」というジャンル [*le genre idéal*] である。ここには三つの異なった対象が含まれている。[1.] 自然の正確な模倣。これは通俗的で限定されたジャンルであって、目にしているものを写すことではない。[2.] 美しい自然の選択。これには趣味や品格が求められる。[3.] 抽象的で「理想的」な美 [*la beauté abstraite & idéale*] の探究、これには才能以上のものが要求され、まさに天才による作品となる。この三つの芸術の作用のうち、二つは模倣のジャンルに属し、一つだけが「理想」のジャンルに属する。」

西欧においては芸術といえは模倣という概念で考える伝統がある。17、18世紀の古典主義においてもこの模倣の概念は支配的だった。アリストテレスは芸術は自然の模倣であると言い、17世紀の芸術も理性に基盤を置くが、その理性は自然からもたらされたものと考えられる。芸術家は自然を模倣するが、この時芸術の目的は真理となる。芸術は科学の領域に吸収され独自の領域も自律性も持たないことになる。ただ、一口に模倣と言っても、何をどう模倣するかについては様々な考え方が出された。例えば文学の根本原理を良識

や教化に求めたボワローにとっては、自然の模倣とは理性的に把握された人間性を「真実らしさ」をもって表現することであつたし、彫刻に関して、ヴィンケルマンにとっては、自然の模倣ではなく古代ギリシャの模倣であつた。アペ・バトゥーに拠れば芸術家は自然の中から「美しい自然 la belle nature」をひきださなければならぬ。即ち「現存する真実 le vrai qui est」を写すのではなく「あり得べき真実 le vrai qui peut être」を模倣することが問題となる。

こうなると、模倣といつてもただ単に写せばよいというわけではなく、何を写すかという価値判断が必要になる。何を写すべきか、それを選ぶのが「趣味」だ、と古典主義は言う。が、ドゥシャテリユは「〔3〕多少なりとも美術のことを知っている人は、〔…〕画家や彫刻家にとって美の模範を生ぜしめるには「美しい自然」の選択だけで十分である、と民衆のように考えることはないであろう。」と述べ、また「神性から産み出された我々の魂は、それ自体、原初のイデー、あらゆる物の原型、即ち我々の感覚が伝達してくるまだ形をなしていない心像を、我々の魂が絶えずそこに送り届ける完璧な原型を持っている、というプラトンの考えに同調することは出来ない」と、プラトンのイデーの考え方も抽象的なものとして退ける。そして「〔2〕にみられたように、模倣の伝統的な考え方の再編を求め、それまで古典主義理論、或いはプラトン哲学の中に取り込まれていた「理想」を新たに一つのジャンルとして提出し直すところ」にドゥシャテリユの独自性がある。

次いで抽象を排し、友人であり、当代随一と考えられていた画家メンダースとの会話を通じて、具体的な作品から受ける印象に則して

ドゥシャテリユは自分の考えを發展させる。

「〔4〕絵画芸術に詳しくなければ詳しいほどの巨匠の作品に特別の美を見出す、もつと上手く言えば真の美、模倣による如何なる美にも遙かにまさる「理想」美を認めるといふことに私は氣付いた。」こう言いつつ、ドゥシャテリユは古代人、そしてそのライヴァルであるラファエロはどこにこれほど完璧なモデルを見つけたのだろうかと自問しつつ、メンダースの言葉を伝える。「我々が一般に物について持つ観念とは非具体的なものではないだろうか。人や馬についての観念を持つ時、或る特定の人、或いは我々の想像の中に実在する馬を思い描くだろうか？むしろ逆で、或る国、或る階級の間、或る特定の物に特有のものを我々の記憶から追い払うように思われる。ところが芸術家が尋ねるべきは、どんな個人的な思いよりもむしろこの抽象的な観念である。これこそ芸術家が画布や大理石の上に表現しようと努めるべきものなのだ。ルーベンス、ヴァンダイク、パウロ・ヴェロネーには彼らの絵に描かれた人物にそっくりな親族、友人、或いは家政婦がいただろう。しかしラファエロは、ヴェルサイユにある聖家族の顔にそっくりの顔を実際には決して見はしなかつた。彼が頭に思い描いたのは、美しい女性、愛らしい子供についての抽象的で一般的な観念であり、言ってみればラファエロはそれを彼のパレットと絵筆で翻訳したのだ。従つて「理想」美に到達したいと思えば、物を模写するのではなくその物についての観念を表現すべきなのだ。」 [C'est l'idée abstraite & générale d'une belle femme, d'un bel enfant qu'il conçoit dans sa tête, & qu'il traduit, pour ainsi dire, avec sa palette &

son pinceau. Si l'on veut donc atteindre au beau idéal, ce ne sont pas les choses qu'il faut copier, mais les idées des choses qu'il faut exprimer.]

この「物についての観念を表現すべきだ」という言い方は、先にも挙げたボードレールの「しかし画家の魂の中には個体と同じ数だけの理想 *peints* がある、なぜなら肖像とは、モデルに芸術家加わって複雑化したものだからだ」という言い方を考えさせる。観念と理想、と語は違うが根本的な枠組みは同じであるように思える。

19世紀のボードレールが、例えば風景画を描くにもただ目に見える景色を写すのでは不十分で「われわれがひとつの風景と呼ぶものが美しいとするなら、それは自然によってではなく、私によって、私自身のおかげでもって、私がそこに付写する観念なり感情なりによって美しい」のだと述べていることをも合わせ考えてみると、よりはっきりするだろう。「植物質なり鉱物質なりの素材を取り集めることによって能く一個の感情を表現することを得ぬような風景画家は誰にもせよ芸術家ではない。C'est dire suffisamment, je pense, que tout paysagiste qui ne sait pas traduire un sentiment par un assemblage de matière végétale ou minérale n'est pas un artiste.」この句は traduire [翻訳する] という動詞が使われているが、ボードレールはもっと大胆な言い方もしている。「きわめて明確な制作が必要であるとすれば、それは、夢の言語がきわめて明確に翻訳されるためであります。Si une execution très nette est nécessaire, c'est pour que le langage du rêve soit très nettement traduit.」この句は表出或いは描出という意味で traduire

という動詞を使うことは、19世紀半ばになってからは盛んにおこなわれるが、18世紀においてはまだ珍しいことだ。ドゥシャテリヤが内面を重視する芸術観を述べる時に、ボードレールと同じように「翻訳」の意味を拡大して用いざるを得なかったことも興味深い。⁶⁾

以上で「理想美」が存在することは納得できる、とするドゥシャテリヤ自身、例えば「(7) 相対的な美は我々の感覚を喜ばすものであり、絶対的な美は、判断や比較の習慣によって鍛えられ磨きをかけられた感覚を喜ばすものである」と述べ、古典主義的な感じ方考え方をのぞかせることもあるが、芸術一般の目的を問い、以下の点の確認を求める箇所ではやはり伝統的な規範を飛び出している面白い。「一、完璧さが芸術の目標であり美の基準であると考えると、手段と目的を取り違えた奇妙な誤解をすることになる。というのも完璧とは正しい意味では絶対的なものではなく、相対的であり、どんな作品にせよその作品の完璧ということはその作品が我々の感覚にもたらす印象を常に基準とするであろうから。そして二、この原理に模倣の原理を置き換えることは、更なる根拠があつて為されているわけではない。というのも模倣に何らかの功績がある以前に、模倣されたもの自体が何らかの美を持っていたからである。」

ここで特に注目しているのは一、に表明されている考えであろうが、作品を評価するにあたって感覚に及ぼす印象を基準とすることは、ボードレールの批評においては頻繁にみられるが、これこそが19世紀フランスに到ってロマン主義の近代性を形成することになるものの一つではなかったのだろうか。

ドゥシャテリヤはこの後、美をその起源から考えてみたり、人間

に固有の、快感を得たいという感情から考えてみたりする。そして芸術の他の領域を論じ、音楽を例に、芸術は模倣ではなく創造であると言明するに到る。

「[11]この発展の過程のなかで、自然の模倣はどの様な位置を占めていたのだろうか。鳥の歌は拍子がとれていないし、その響きもハーモニイを持たないどころか不調和なことがしばしばである。音楽の美〔Les beautés de la Musique〕はすべて「理想的」であつて、手探りによつて、つまり、自分たちの作品に満足するまでつけ足したり削つたり、手直ししたり訂正したりさせるこの本能によつて生み出されたことを理解しないものがあるだろうか？ だから芸術に対してはもっと公平になり、人々がとりあげようとしている高貴さという称号を芸術に返してやろう。芸術は単に模倣しているだけではない、創造しているのだ。そして自然を模倣することには飽き足らず、自然を美化することが出来るし、人間の思想、即ち野心的な欲望と快楽を探し求める時に持つ熱意の結果に他ならない人間思想を表現することが出来る。」

更に芸術的感興を受ける側の心理にも及び、「[13]「自然は豊かであるばかりか美しい」というのは本当だが、この自然は我々にとつては、生き生きとして興味深い感覚に満ちた泉である。しかしこういつた感覚を刺激するものは行き当たりばつたり、無限の変化と共にばらまかれてゐるし、天候や季節の変遷、あらゆる生物に共通する、或いは我々人間に固有の変容が推移するので、我々は深い、持続的な印象を受け取れないこともよくあるが、芸術がこれを手助けに来る。抽象と誇張という二つの大きな手段に助けられて芸術は自

然がそうする以上に我々に感興を引起し感動させるに到る。」と書く。ここではもはや芸術に対して模倣という概念は不十分となり、抽象と誇張という言葉をもつて捉える。加えてE・A・ポーの「構成の原理」をも思わせる、作品全体を通じて計算された一貫した効果を説き、「理想美」は悲劇にもあてはまることを示す。

古典主義の絵画を思い出してみると、ブツサンでも、グルーズでも、更には新古典主義と言われるダヴィッドやアングルにしても、画面の平板さという印象がある。画面が一つの物語となるように様々な挿話を画面のあちこちに書き込むというのが古典主義にもよくみられる画面の構成法であらう。ポードレルはアングルやその垂流の絵について、小さな画面の寄せ集めであつて、一個の全体としての強い印象に欠けることを繰り返し批判している。勿論この時ポードレルの念頭にあるのは、一見何を描いているのかわからないような線でありながら、ちよつと引き下がつて、絵を一望の下に見てみるとその色彩の効果が強い印象を与えずにはおかないドラクロワの絵である。

この後には、想像力に欠け、舞台と現実、韻文と散文の区別が出来ず芸術のわからない観客に対する皮肉、「こういう人が芝居を見に行くといふのは、クラブに出掛けるか、闘牛を見に行くようなものなのだ」もみられる。芸術作品は作る者さえいれば出来上がるというものではなく、芸術作品の感動とはそれを受け取る側の問題でもあるという、考えてみれば当たり前ながら、なかなか理解実践されなかつたが故にポードレルが生涯にわたつてあれだけ力説した事柄をドゥシャテリユも述べている。「才気だけが残つても、これは想像力と感受性に欠けている時には何の役にも立たないこの世の

道具なのだ。」

さて、ド・シャテリユはここまでで芸術における「理想」の重大さを示したが更に先に進む必要があると言う。「[14]「理想」が芸術作品の最も高貴で価値の高い部分を形成していることを証すには「理想」のジャンルが「模倣」のジャンルに卓越することを保証する次の三つの特質に目をむけさせればよい。「理想」のジャンルは(1)新しい感覚を刺激する、(2)人間に自身の力についての高い観念を吹き込む、(3)想像力に大いなる飛躍をもたらす。」

続く頁ではこれらの特質について具体例を展開する。まず「新しい感覚」については、「[15]ああ、魂を乱し一種の酔いを吹き込む独特な魅力がもし「理想美」に備わっていないとしたら、この神々しい作品の作者に私が熱狂と賞賛を表明しようとしていた所から私を立ち去らせるこの思いもかけない動揺はどこから来たのだろうか。作者が二百年も前に死んでいることを思い出した時にどうして涙の流れるのを感じ、深いメランコリーの印象を持って家に帰ったのだろうか？」芸術作品を前にして憂鬱を感じ涙を流す、というのは如何にもロマン派的な「新しい感覚」ではないだろうか。次いで、自身の力について偉大さの観念をもたらすことについては「[16]芸術家は自然よりも高いところへ自らを高めることができる、というのの芸術家は行動も思考も共々、表現する [representer] ことを知ったからである。更に優れ、崇高な思考をも表現する [exprimer] に至ったからである」と述べ、想像力に関しては「[17]我々の魂は、通俗で馴染みのある物よりも高いところに揚げられた時にあらゆる自由を取り戻す。従って提示された主題は言って

みれば魂の瞑想の動機に過ぎず、魂は画家に協力して、画家が描き始めたに過ぎない絵を完成させる。これが、大きな作品にあっては故意の言いおとしが常に必要な理由である。穹窿の内に開かれた空、天の栄光を私に見せないように気をつけたまえ。しかし聖母が神の御胸に迎えられるために蒼穹に登って行ったら、一筋の光が、ただ一筋の開かれた通路が聖母の住まうべき光輝く在所を垣間見させるとしたら、その時にはわたしの思考は最早画家によって封じ込められてはいない。私は思いのままに私の思考を広げ、強める。より茫漠として、形が定まっていなければそれだけ思考は大いなるものとなる。」

ボードレールが『一八五九年のサロン』で「諸能力の女王」と呼び頭揚したのは想像力であったし、ボードレールがユゴーに不満を抱いたのはユゴーは詩においても「すべてをわかるように説明してしまふから」であり、「故意の言いおとし」の欠如を咎めていたことを思わせる。

以下画家に限らず全体の強い印象を生み出すことに成功している芸術家達(言うまでもなく、ボードレールにとつてはその代表はドラクロワである)を取り上げて論じる。「[18]彼等は森の様子を表現したのであつて、一本の木の肖像を描いたわけではない。私はこれを押し進めることを恐れない。「理想」は歴史画や寓意画だけではなく、風景画にも入って来るのだ。」

この後、フランス絵画が低調であるという現状に触れ、それを芸術家だけの責任ではなくフランス人全般の趣味の問題とする。イタリアに比べ北方の人々は美術の魅力に対してあまり感受性がないとこの時代の人らしく風土論を語る〔20、21〕。

最後に、公衆にうける仰々しい大作よりもむしろその脇の、「22」これほど野心的ではない主題であっても、形態は美しく優雅に描かれ、色彩は注意深く考えられ、全体の印象は和やかで調和に満ちているといった「小品にも目を向け、続けて若いこれからの画家に対する注意を述べた上で「我々の王の宮廷はこうした大作によって飾られるべきだが、誰それという特定の人に注文されたり委ねられたりするべきではない。こうした尊敬すべき聖域に収められる前にコンクールが催され、公衆のうちの見識ある人々によって評定されるべきである。そこでは国民の恥であるか栄光であるかが証明されるのだから。」と、絵画を特権階級が独占しないことを提言してこの「理想美」という論文を締め括る。

以上にみたように『百科全書』の美術に関する項目とは言え、同時代の公衆の、美術に接する態度にも触れた一篇の美術批評と言い得るものになっている。この時代としてはとび抜けた認識も示している。勿論芸術に関することは時代の進展と同列に論じられることではなく、常に一個人の人間、個性が一番大きな意味を持つものだ。普通に見られる美術批評史には出てこないドゥシャテリユを思い起こすことはボードレルの美術批評を読むにも益するところが多いと考え、その親近性に注目しつつ「理想美」の特色を考察した。

註

- (1) Le Chevalier de CHATELLEUX (ドゥシャテリユ) Jacques Proust, 《Diderot et l'Encyclopédie》, 1962 ; Slatkine, 1982.
Annexe 1 "Les collaborateurs de l'Encyclopédie" (p. 511-529)
にも触れられていながら、John Lough, 《The Contributors to

the Encyclopédie》, London, 1973. にも詳しいことは書かれていない(これらの資料は岩手大学の寺田元一氏の教示を受けた。記して謝意を表させて頂く)。主として参考にした百科全書、美術批評史関係の以下の文献にも記されていない。J・ブルースト、平岡昇・市川慎一訳『百科全書』岩波書店(一九七九)。F・ヴェントゥーリ、大津真作訳『百科全書の起源』法政大学出版局(一九七九)。P・アザール、小笠原弘親他訳『十八世紀ヨーロッパ思想』行人社(一九八七)。カルロニ、フィール、平岡昇訳『文芸批評』文庫クセジュ(一九五六)。アンドレ・リジャール、村松剛訳『芸術批評』文庫クセジュ(一九五九)。L・ウジントゥーリ、辻茂訳『美術批評史第二版』みすず書房(一九七七)。坂崎担『十八世紀フランス絵画の研究』岩波書店(一九三七)。アザールはドゥシャテリユに言及しているがこの「理想美」には触れていない。文学辞典、百科辞典等にも殆ど記載がないが、やや詳しい記述のある《Dictionnaire des litterateurs》, Larousse, 1985. から要約する。CHATELLEUX (François Jean, marquis de) 一七三四年パリに生まれ一七八八年パリで死んだ大開明貴族(侯爵)。軍人としての経歴を積み、ロシヤンポーと共にアメリカ独立戦争に援軍として参加した。文芸、哲学に強い関心を持ち、当時の種痘や動物磁気についての論争に加わっている。アルガロッチェの『オペラ論』を仏訳したり、詩や音楽についても様々な論文を書いている。一七七二年に『民衆の至福について』或いは歴史の様々な時期における人間の運命に関する省察』を出版。時代の好みであった雄大な絵括であり、これによってドゥシャテリユの名は知られ、アデミー・フランセーズの会員に

選ばれた。アメリカでの体験、ワシントンとの交遊から『一七八〇、八一、八二年の北アメリカ旅行』（一七八六）を出版、独立戦争、風俗習慣、風景を報告したが、プリンの強い批判にあった。尚、目にし得た限りでは唯一、桑原武夫編『フランス百科全書の研究』岩波書店（一九五四）「第九章芸術論」がドゥシャテリユを「十八世紀美学界における飛石的先駆者であり、その項目『理想』は『百科全書』の芸術論中の白眉であることを特記せずにはおられない。」（二七三頁）と評価している。

ドゥシャテリユが『百科全書』[補遺を含む]に寄せたのはこの項目「理想的」ただ一つである。『Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers』, 1751-1777. Readex Microprint, 5 vol., N. Y., 1969. 『Supplément』 tome 3, "ideal", p. 514g-519g. 『百科全書』本巻には「理想的 "ideal" という項目はない。

(2) この『百科全書補遺』五巻はオランダで『百科全書』の第二刷と共に出版されたがディドロは関係していない。ディドロは『百科全書』では「美」の項を執筆、美を「関係」の知覚としたが、美は感覚に関するというよりは理性によるものと古典主義的な考えを示す。『百科全書』の項目としても最も早く書かれたもの（一七五〇年）であり、一七五九年から八一年までに九回書かれたディドロの「サロン」評に先立つもので、未だ美術作品にはあまり詳しくない時期のものでここでは触れない。

(3) 「19 貧者の玩具」には「理想的な絵画 une peinture idéale」という語があるが、これはドゥシャテリユが使う意味での「理想」とは関係がないだろう。しかし「27 壮烈な死」のファンシウ

ールが一夜、完璧な芸を披露した時に「完全な理想の化身 une parfaite idéalisation」だったと言う時、この用語法は以下にみる。「理想」の実現」を意味していると言って良いだろう。

(4) 阿部良雄訳『ボードレール全集Ⅲ 美術批評 上』筑摩書房（一九八五）、一二三頁。なお訳注一九〇に阿部良雄は「このあたりの「理想」は「理想化された像」と解してよい。」と記している。

(5) ロベール仏語辞典（一九八五）は「芸術家が頭の中に持っている構想、実現すべき作品に関する着想」の意味の名詞 idéal を項目として立て、ディドロに始まるとして「サロン」から例を引いている。Le sujet de ce tableau n'est pas clair. L'Idéal n'est pas assez caractéristique: c'est, ou l'enfant, ou le chien gâté. -Diderot, Salon de 1765. リンマンの辞書（一六八〇）増補版（一七五九）にはこのような用例は載っていない。

(6) ボワロー、小場瀬卓三訳『詩法』、『世界大思想全集哲学・文芸思想篇 21』河出書房（一九六〇）。ヴィンケルマン、澤柳大五郎訳『ギリシア美術摸倣論』座右宝刊行会（一九七六）。フベ・ハトゥー『同じ一つの原理に帰される諸芸術 Les Beaux-Arts réduits à un même principe (1746)』（山縣照訳『芸術論』玉川大学出版部（一九八四））は「模倣 imitation de la nature」が唯一の原理とされる。但しこの「美しき自然」が具体的にどういうものであるかを教えてはくれない、とはディドロも言っていることである。R. Fayolle, 『La critique littéraire』 A. Colin, 1964, p. 61-62. 参照。

(7) 阿部良雄訳『ボードレール全集Ⅲ 美術批評 上』三五七、三一

六ページ。《Oeuvres complètes》, tome II, Bibl. de la
Pléiade, 1976, p.660, 625. アンヌーラインは筆者が付じた。

- (8) 拙稿“Autour de la notion de Traduction dans la critique
d'art de Baudelaire”「ICU比較文化」第7号（一九八三）
参照。

- (9) 「一八四六年のサロン」阿部良雄訳『ボードレール全集Ⅲ
美術批評 上』九一九—九三頁。