

## スタンダードとドラクロワ： 絵画をいかに描写するか

高木, 信宏  
九州大学大学院人文科学研究院：教授

<https://doi.org/10.15017/4772793>

---

出版情報：文學研究. 119, pp.35-50, 2022-03-14. Faculty of Humanities, Kyushu University  
バージョン：  
権利関係：



# スタンダールとドラクロワ

— 絵画をいかに描写するか —

高 木 信 宏

スタンダールの『イタリア絵画史』は1817年に公刊されるやいなや煉獄に入った観がある。発行総部数1,000部のうち125部が1840年になってもまだ作家の手元に残っていたように<sup>1)</sup>、彼の生前から同書に対する世評は芳しいものではなかった。かかる状況に追い打ちをかけたのは、1913年に上梓されたポール・アルブレの研究書『『イタリア絵画史』と剽窃』である。周知のように、その綿密な考証にもとづく研究は、アマチュアの手による美術史の少なからぬ部分が他書の盗用から成っている事実を白日のもとに晒した。爾来、アルブレの優れた研究上の功績は『イタリア絵画史』の評価にとっては著しく不利に働き、1996年にヴィクトル・デル・リットが自身の註釈版の序で、「まぎれもなく『イタリア絵画史』は最も読まれず、したがって一番世に認められていないスタンダールの著書である」と断じるにいたる<sup>2)</sup>。

当初『イタリア絵画史』は、ルイジ・ランツィの同名の書『イタリア絵画史 *Storia pittorica della Italia*』の翻訳として企図された。それだけに、大半をランツィに負っているものの、ジョルジョ・ヴァザーリ『画家・彫刻家・建築家列伝』（1550年）、カルロ・アマレッティ『レオナルド・ダ・ヴィンチの生涯・研究・作品の歴史的記録』（1804年）といった複数の類書に借りた文章もまた織り込まれていて、確かに活字となった結果だけを表層的にとりあげるなら、剽窃の書という評言もあながち否定できない。「M. B. A. A.」というほぼ匿名の一書としてパリのデイド書店から刊行されたスタンダールの『イタリア絵画史』はしかし、美術に対する作者独自の見解に目を向けるならば、先行研究が様々な観点から明らかにしてきたように、後に彼が展開する文学的創造につながる思索がすでに伏流しているさまが見てとれよう<sup>3)</sup>。作家が

近代の理想美を論じるとき、それは古代美に範を求める美術論が優勢ななか  
にあって「未来のビジョン」を開くことを目的とするのであり<sup>4)</sup>、この姿勢  
にこそ同書の独創的な側面が認められるのである。

さらには、研究者等による再評価の遙か以前に、作家と同時代の画家ウー  
ジェーヌ・ドラクロワ、あるいは炯眼の詩人シャルル・ボードレーが、ス  
タンダールの独創による記述を的確に洞察し、その先見の明を高く評価した  
こともまた想起すべき事実であろう。しかも彼らが、とりわけロマン主義を  
先導した画壇の巨匠が、絵画の素人がもした一篇の美術書をなぜそれほど  
高く買っていたのかは、面識のあった両者の間柄を割り引いて考えても依然  
として興味深い問題であることに変わりない。というのも、その解答の射程  
が同書の解釈ないしは評価に新たな光を投じうる可能性にまで及ぶからであ  
る。小論の目的はこの問いの検討につきるのだが、まずは着想にいたる経緯  
とテキストを編むうえでの方法論について一瞥しておこう。

## 1. 着想と方法論

この方面の研究では、作家の伝記的領域の考証にもとづく桑原武夫の優れ  
た論考があり、的を射た指摘の数々には裨益するところが大きい。特に、「た  
だいちずに独創性を求めることが真の独創性を生みえぬこと、そしてあくま  
でも自己の主観によって芸術品に対すべきにしても、その自己がまず客観的  
なものをふまえていなければ、真に独創的な把握ないし感動も不可能であり、  
自己の感覚のみにたよることは自己を小さくするにすぎぬことをさとしてい  
た」<sup>5)</sup> という桑原の見解は、ジャン＝ピエール・リシャルのテーマ批評が  
『文学と感覚』のなかで浮き彫りにしてみせたスタンダールの文学世界におけ  
る理性と感受性のシステムに通底するだけでなく<sup>6)</sup>、この生のシステムが生  
成する過程に『イタリア絵画史』の制作が少なからず与ったことを示唆する  
点においてもきわめて重要であろう。別の箇所でも桑原がとりあげた作家の『日  
記』のいくつかの記述は、主観から客観へと移る機微を端的に示しているが、

このことに碩学は特に触れてはいないので、補足のためにもここで確認しておこう<sup>7)</sup>。

国務院出仕心得の職位にあり、帝室財務監査官を兼務していたスタンダールは、1810年11月に美術史家ヴィヴィアン・ドノンと共にナポレオン美術館（現ルーブル美術館）目録作製監修の仕事を務め、翌年9月には北部・中部イタリアを周遊し、各地で絵画や彫刻を目にしている。こうした経験が芸術への開眼に直結したことは想像に難くなく<sup>8)</sup>、同年9月24日、彼は美術に関する指南書をもつ必要性をこう記している——「詩に通じていない人は、ラ・アルプの『リセ〔あるいは文学講義〕』を読んだあとでは、以前に増して喜びをえる。絵画のためにそのような本が自分には必須であろう」<sup>9)</sup>。一見すると、イタリア美術への知的好奇心の芽生えを示す反省だが、スタンダールにとって美術が非常な意味をもったのは、美に対する自らの感受性の認識という次元においてであり、換言するならば、彼は自己の感性のありようを問うなかで絵画や彫刻の美を発見したのである。このことは、同年9月27日付の『日記』に照らすならば明らかであろう——「私は長いこと、彫刻そして絵画に対してすら、鈍感に生まれついていると思ひ込んでいた」<sup>10)</sup>。これは造型芸術に対して自身の感受性が開かれた経験を証言する言葉にほかならず、かくして絵画は彼にとって自己認識に直結する問題となったのである。

この後ローマで、当時帝室財務長官であった親戚のマルシアル・ダリュを介して彫刻家カノーヴァの知遇をえたスタンダールは、さらに後者によって当地の最上流社交界に導き入れられた。洗練された人士との交際は彼にイタリア美術についての教養を身につける必要をいっそう感じさせたはずで、翌10月にはいよいよランツィの『イタリア絵画史』の耽読が始まる。この美術史家に導かれて絵画の歴史をたどる営みは、新たな理解のパースペクティヴをえる喜びを彼にもたらしたのであろうか。若き作家は同29日には、早くも翻訳の計画を着想するにいたる——「私はランツィの翻訳を考えた。それは1,900頁だ。それを各々450頁の2巻にすること」<sup>11)</sup>。こうして内的要請から始まった歩みがまたたく間に方向を変え、社会的有用性までも視野に入れ

た仕事へと変容するのだが、ここに示された全体の分量を半分にとり要約しようという意図は、内容の取捨選択というよりも、原典の冗長な説明を簡潔なものへ手直しすることにおそらく主眼があったとはいえ、他方では美術をめぐる諸事実の編年史的な再構成と解説からなる歴史家の無味乾燥な叙述スタイルに対する違和感もそうした判断に与ったはずである。なぜなら、前掲した『日記』の備忘が示すように、スタンダールにとって〈美〉の認識と評価は、個人の感性にもとづく主観的な判断と分かちことができず、それゆえランツィのアカデミックで古代主義的な美学に対する反発もとうぜん抑えがたくなり、単なる翻訳に甘んじることにはとうてい我慢できなくなったのではないだろうか。『イタリア絵画史』第6章には、「芸術作品の前に人が携えうるもののなかで最良のものは、天性の心である。人は自分が感じることを感じる勇気をもたねばならない。だが、このことは、絵画の歴史に激しい愛国心を注ぎ込むイタリアの作家たちや地方の人々に向けて言っているのではない」<sup>12)</sup>とあるが、こういった考えをスタンダールは当初より抱いていたはずで、すでに翻訳が企図された時点において、それが美術書へと変容する端緒はつかまれていると見てさしつかえあるまい。

ドニ・ディドロは『1765年のサロン』のなかで「絵画とは眼を介して魂に到達する芸術である。もし効果が眼で止まってしまえば、画家は最小限の行程しか進んでいない」<sup>13)</sup>と述べているが、絵画の目的および価値を人間の感性に直接働きかける力におく認識は、先にあげたスタンダールの考えに相通じるところがあろう。デル・リットの綿密な考証によれば、彼がディドロによる一連の美術批評に目を通した形跡は認められないものの<sup>14)</sup>、とはいえ両者にくわえてジャン＝ジャック・ルソーの3人が「感じやすい魂 *âme sensible*」の持主であることを自覚し、それが彼らの想像的・思想的な展開に深く関与していたことは、中川久定が掘り下げて論じている<sup>15)</sup>。たとえスタンダールがディドロのサロン評や『絵画論』(1766年)を読んでいなくとも、自らの感受性を認識の中心にする考え方からしてみれば、自ずと相同の発想にいたる素地はあったわけで、このこと自体は新たな芸術のありかたを模索する

青年の意識と自己認識があいまって導きだした当然の帰結といえる。

しかしながら、ここでスタンダールが鑑賞者の目線に立って発想している点にまずは注目しよう。「人は自分が感じることを感じる勇気をもたねばならない」という彼の主張は、デイドロよりもむしろルソーとの親近性を検討する必要を覚えさせるからである。『告白』のヌーシャテル草稿の冒頭でルソーが、これから書くのは自分が経験した諸々の出来事そのものではなく、それらの影響による己の魂の状態であると述べ、「事実はここでは機会原因にすぎない」<sup>16)</sup>と規定したくんだり、スタンダールの絵画に対する姿勢にも通じるのではないだろうか。桑原は後者の「根本態度」を「自分の心にたいする芸術品の関係は、ヴァイオリンにたいするその弓の関係に同じ」という、作家常套の比喻をもちいて敷衍しているが<sup>17)</sup>、同様の喩えは早くは『文学日記』中の19歳時の覚書（1802年12月7日付）に認められるばかりか、後の自叙伝『アンリ・ブリュラルの生涯』（1835-36年）<sup>18)</sup>、そして1838年刊行の『ある旅行者の手記』にも登場する——「私は美しい風景を愛する。それらは、巧みに操られた弓が響きのよいヴァイオリンにあたえるのと同じ効果を私の心に及ぼす。素晴らしい景色は並外れた印象を生み、私の喜びを増大させ、不幸を耐えられるほど和らげてくれる」<sup>19)</sup>。スタンダールが弓に喩える外界の事象、つまり絵画や風景は、ルソーのいう「機会原因」と同じく、彼の心の状態（＝ヴァイオリンの響き）に影響をあたえるのであり、その限りにおいて倫理的ないし審美的な価値判断の対象となる。したがって、両作家が世界と取り結ぶ関係は相同といつてよく、それはカール・シュミットがロマン主義にあたえた次の公式に合致する。すなわち、「ロマン主義は主観化された機会原因論である、換言すればロマン的なものにおいてロマン的主観は世界を自己のロマン的生産の機因および機会として見ている」<sup>20)</sup>。スタンダールは青年期の感情形成におけるルソーの影響を認め、21歳の冬、自らの『日記』に、「デステュット（・ド・トラシー）、タキトゥス、ジュネーヴのプレヴォ、ランスランを読んで、自分の判断力を脱ルソー化 *dérousseauiser* すること」（1804年11月21日）という覚書を記したが<sup>21)</sup>、彼が終生好んでもちいたヴァイ

オリンと弓の喩えは、ロマンの主観というルソーとの類似性だけでなく、世界に臨むロマン主義者特有の態度からついに彼が脱することがなかったこともまた示唆しているのである。

とはいえ、軍職にあった28歳の青年がランツィの翻訳を思い立った時期は、皇帝ナポレオン・ボナパルトの統べる第1帝政下であり、芸術や文芸をめぐる言論界においてまだ古典主義的な価値観が優勢であったのだから、イタリア美術史の伝語の解説書がないという状況を踏まえた企画の斬新さもさることながら、やがてフランスのロマン主義へと展開する新しい審美的な価値観がすでに『イタリア絵画史』に胎動している事実は、当時の文芸思潮の実相を捉えるうえでは意味のないことではけっしてない。

ところで、デイドロが1759年のサロンについて『文学通信』誌に寄稿する際に直面したのと同様の問題を、スタンダールもまた『イタリア絵画史』の仕事を通じて意識したのではなかつたらうか。すなわち、絵画について読者に語るための言葉、イメージを分節し、各要素や技法を説明するディスクリブルをいかにして自分のものにするのか、という問題である<sup>22)</sup>。当初企図されたランツィの翻訳は、彼を当該分野の知識のさらなる渉猟へと誘う一方で、いかにして絵画を語るのかという方法論的ないしは表象論的な関心を深めさせたにちががなく、その当然の帰結として従来のアカデミックなディスクリブルには満足できなくなってしまったとも考えられよう。スタンダールの発想をロマン主義的な機会原因論と見るならば、彼は自ら納得のいく表現法をえるために、絵画作品を実見し、自身の感性をこのうえなく働かせ、独自に感じとったところを言葉にする方法を模索したのではなかつたか。もちろん主観を恐れぬ作家の姿勢は、感じたままに書くという単純な方法でもなければ、自身の独創性、独自性の主張に重きをおくのもなく、そこには審美的な経験を読者と共有しようとする意図を汲みとる必要があろう。自叙伝的未定稿『アンリ・ブリュールの生涯』には、先述したヴァイオリンと弓の喩えの興味深いヴァリエントが登場する——「小説とは弓のようなものであり、音を奏でるヴァイオリンの響洞は読者の心である」<sup>23)</sup>。ここでスタンダールは芸

術作品の鑑賞者の立場から一転して作り手の立場で発想しているが、じつのところこれもまた前述のロマン主義的な機会原因論に変わりなく、すると創作と受容の両面において彼の考え方には一貫した発想の原理が認められるのである。『イタリア絵画史』第20章には「表現は芸術のすべてである。／表現を欠いた絵は、眼を束の間楽しませるためのただの画像にすぎない。[…]／表現によって絵画は、偉人たちの心にある最も偉大なものと結びつく」とあるが<sup>24)</sup>、この表現論はまさしくロマン主義的であるだけでなく、スタンダールがデイドロの「絵画とは眼を介して魂に到達する芸術である」という定式に接近していたことを示している<sup>25)</sup>。

そうすると『イタリア絵画史』の場合、絵画作品を見て自ら感じとったことをいかにして読者の琴線に触れるように書くのかという問い、つまりジャン・プレヴォの表現を借りれば、「感嘆を他人に伝わるようにする」ことが<sup>26)</sup>、作家の方法論の特徴と考えられ、それがフランス・ロマン主義の開花に先立って試みられたことに意義があるのである。だが、この試みははたして成功したのだろうか。

## 2. ドラクロワと『イタリア絵画史』

1837年の夏、フランスの画家グザヴィエ・シガロンによるミケランジェロ『最後の審判』の複製画が、パリの美術アカデミー（現国立高等美術学校）の礼拝堂で公開された。時の内務大臣アドルフ・ティエールの肝いりでシガロンに委嘱されたシステーナ礼拝堂のフレスコ画複製プロジェクトは、同年にはコレラによる画家の逝去で頓挫したものの、唯一『最後の審判』だけが陽の目を見たのである。

しかしながら、画家がおよそ3年の歳月を費やして完成させたこの複製画に対する世間の反応はしごく冷淡なものであり、おそらくそれはシガロンの仕事そのものへの不評というよりも、ミケランジェロの傑作に対する関心の薄さに起因するものであった。後年ボードレールが「1846年のサロン」のな

かで『イタリア絵画史』第101章「いかにしてラファエロを凌駕すべきか」の一節を引用し、その註で「なんとこれが1817年に活字になったのだ！」とスタンダールの先見の明をことさら強調してみせた事実に窺い知れるとおり<sup>27)</sup>、いまだ新古典主義が重きをなす七月王政期の芸術思潮においては、むしろラファエロのほうに範を求める傾向が優勢であったのであろう。スタンダールは別の章で同時代の芸術家たち、おそらくは新古典主義の画家たちを念頭においてミケランジェロに対する彼らの侮蔑的態度について批判的に言及していたが<sup>28)</sup>、こうした過小評価はボードレールの時代まで続いたのである。『悪の華』の詩人はまた「1846年のサロン」でこう述べている——「世に最も広く受け入れられている意味で、フランス人とはヴォードヴィリスト軽喜劇役者を意味し、そして軽喜劇役者とはミケランジェロに眩暈を覚え、ドラクロワには雷に直面したある種の動物さながら獣のように茫然自失する人間の謂である」<sup>29)</sup>。

ジャーナリストや美術批評家のみならず、現役の画家たちさえもシガロンによる複製画を黙殺するなか、その状況を糾弾したのがドラクロワであった。彼は1837年8月、『両世界評論』誌に寄稿した「『最後の審判』について」と題した記事を次のように始めている——「ふた月ほど前、『最後の審判』が好事家たちに供された。この間、新聞各紙が傑作の印象を話題にするために紙面を割くことは稀だった。さらに数日が経てば、もはや名画はほんの僅かな反響さえも人々に残すことはなかろうし、すでに忘却がこの大作を捕らえようと歩みだしている」<sup>30)</sup>。ミケランジェロ擁護の筆を執ったドラクロワが、文中で『最後の審判』に描かれた内容を解説し終えた箇所に註を付し、読者に向けてスタンダールの『イタリア絵画史』を紹介したことは周知であろう——

読者のなかで、かつて『最後の審判』についてなされた最も素晴らしい描写——この描写に比べれば読者が今読まれた拙文などミケランジェロの並外れた創意の跡を拙く素描にしているにすぎないのだが——を知りたいと望む者は、ド・スタンダール氏の『イタリア絵画史』のなかにそれを見いだせるであろう。それは天

才的な断章であり、私がこれまでに読んだなかでこのうえなく詩的で、最も感動的なもののひとつである。他の多くの傑出したパッセージのなかでレオナルド・ダ・ヴィンチの『最後の晩餐』の考察に捧げられた章もまたお勧めする。<sup>31)</sup>

ドラクロワによる『イタリア絵画史』の称賛を交えた紹介は、従来もつばら巨匠によるお墨付きとして同書の名誉回復のために引かれてきたが<sup>32)</sup>、ここに書かれている内容が具体性を欠き、一見すると印象の域をでないためか、掘り下げて論じられることはほとんどなかったと言っていい。それにまた両者の間には親交があったため、画家による評価も友人の好意によるものとして多少割り引いて受けとめられた感もある<sup>33)</sup>。

1824年にはまだ各々の仕事（『ロッシーニ伝』と『キオス島の虐殺』）に互いに理解を示していなかった彼らだが、1824年（1825年という説もある）にシャルル・ノディエの家（あるいは画家フランソワ・ジェラルのサロン）で出会ったとされている<sup>34)</sup>。ふたりが親交を深めるのは1826年以降と考えられているが<sup>35)</sup>、ドラクロワ自身は後年、『自伝的ノート、1853-1860』のなかで亡き友人を追想し、1825年から1830年までしばしばスタンダールと軽く夕食を共にしたと記している<sup>36)</sup>。7月革命が勃発した1830年には、かたや『赤と黒』、かたや『民衆を導く自由の女神』と、記念碑的な大作をものにする彼らだが、翌年に小説家がチヴィタヴェッキア駐在フランス領事となってからは、交流の実際を示す資料に乏しいように、多少疎遠になったのかもしれないものの、歳月を経て互いの仕事に対する理解と敬意はいよいよ深まっている<sup>37)</sup>。

かつてボードレールは「ウージェーヌ・ドラクロワの作品と生涯」のなかで画家の人物像を説明するのに三度スタンダールとの類似点を挙げていた。騙されることへの恐怖、格言癖、芸術家に必要な金銭観などだが、リアンヌ・ラスクーが両者の親近性が詩人の指摘した範疇を超えて倫理的かつ審美的次元においても考察の対象となりうる可能性を検討したように<sup>38)</sup>、なぜロマン派の巨匠が『イタリア絵画史』の『最後の審判』についての断章を「このうえなく詩的で、最も感動的なもの」として肯定的に受容したのかを問う

ことは、スタンダールが試みたロマン主義的な方法の検討ともけっして無関係ではあるまい。ドラクロワの評言を世辞や追従と見なさず、『イタリア絵画史』の審美的なディスクールを考察する手がかりになると考えるのは、以下の理由による。

まずドラクロワが称賛しているのは、スタンダールの説くミケランジェロの独創的側面でもなければ、『最後の審判』に対する美術史的な批評でもなく、ましてや絵画技法の考察でもなかった。画家の心を動かしたのは、絵を表す「最も素晴らしい描写 la plus magnifique description」にほかならない。つまり画布上に画題が展開されるさまを写しだす言葉の連なりが、ほかのなによりもドラクロワの関心を捉え、彼を魅了したのである。とうぜんのことながら、そこには「表現 expression」の問題が介在する。「表現は芸術のすべてである。L'expression est tout l'art.」というスタンダールの定式はまた、「小説とは弓のようなものであり、音を奏でるヴァイオリンの響胴は読者の心である」と考える彼のロマン主義的表現論の原理でもあったはずだ。するとドラクロワは『最後の審判』に関する数章を解説ではなく、いわば「文学」として読んだといっても過言ではない。

しかも、「描写」とは写しとる言葉の謂でもある。アルブレの綿密な研究は、『最後の審判』を扱う『イタリア絵画史』第168章から第171章までが、冒頭の数行を除いて、すべてスタンダール自身の創案によることを我々に教えてくれる<sup>39)</sup>。このうち第168章と第169章にドラクロワのいう「天才的な断章 morceau de génie」が含まれている。アルブレによれば、1811年12月に書かれた最初のヴァージョンでは、『最後の審判』の描写はわずか数行のごく短いものであり、内容もほぼランツィの翻訳であった。しかし作家は3年後、描写をもっと長く展開する必要を覚え、ついに1817年1月、ローマのシステーナ礼拝堂を訪れ、ミケランジェロの傑作をその目で見、ローマとナポリでこれら2章の描写を書き上げたのである<sup>40)</sup>。この時の草案は活字になったテキストとほぼ同じであって、文字通りスタンダールは『最後の審判』を言葉によって「描写」したといえるであろう。

1830年6月と7月、ドラクロワは『ルヴェ・ド・パリ』誌15号と16号に「ミケランジェロ」と題した評伝を寄稿している。興味深いのは、彫刻家にして画家でもあったブオナロッチェの足跡をたどりながら、その偉業を賛嘆する筆を惜しまないロマン主義の巨匠の種本がアスカニオ・コンディヴィの『ミケランジェロ伝』であったこと以上に、彼が執筆に先立って『イタリア絵画史』のミケランジェロに関するテキストを転写していた事実である。ドラクロワは16葉からなるカイエ（綴帳）を用い、第5葉の裏面から第9葉の裏面にかけて同書の第168章と第169章、すなわちこの壮大なフレスコ画をスタンダールが描写した部分をすっきり書き写している。そればかりか、第13葉の裏面以降には、前掲した『両世界評論』誌の註でドラクロワが推奨したダ・ヴィンチの『最後の晩餐』を扱った部分もまた転写されているのである<sup>41)</sup>。すると、このカイエは画家自身が関心をもった見解や文章を『イタリア絵画史』全体から満遍なく抜きだすために用立てられたのではなく、当初より主たる用途はミケランジェロとダ・ヴィンチを扱う章のテキストだけを書き留めることにあったのは明らかであろう。この行為を『両世界評論』誌で表明されたスタンダールの「描写」への絶賛に照らすなら、もはや動機を詮索するまでもない。

ドラクロワはカイエに転写したスタンダールの文章を自身の1830年と1837年のミケランジェロ論に引用していない。マリー＝ピエール・シャバンヌはこれらふたつの画家のテキストと『イタリア絵画史』のそれとを突き合わせ、彼が『最後の審判』の実物はおろか、複製すらも見ることなく、スタンダールのテキストだけでもとづいて画題や細部について独自の語り方で解説したと推定している<sup>42)</sup>。事実がそうであるのなら、重要な点は、当時流通していた複製版画や<sup>43)</sup>、あるいはシガロンの労作など、それらを見る機会ならいくらでもあったはずなのに、あえてそうしなかったドラクロワの真意であろう。シャバンヌによれば、画家は小説家の「描写」を模倣さえもしていない。『最後の審判』のどこに言及すべきかについて『イタリア絵画史』に倣った箇所があるのは確かだが、しかしそれらの描出の方法はおよそ異なっている。ス

スタンダールが描かれた人間劇、つまり「まったく人間的な悲愴感」をもっぱら喚起しているのに対して、他方ドラクロワは「魔的な詩情」に訴えようと言葉を選んでいるのだという<sup>44)</sup>。さらに彼女は、青年期に言葉による「詩的な作品を産みだす」ことを願った画家が、『イタリア絵画史』をもとにして「その文学的な変奏」を作りだしたと結論づけているが、それはけだし至言であろう<sup>45)</sup>。この構図を我々の観点から換言するならば、スタンダールの「描写」は見事に「弓」の役割を果たし、「ヴァイオリンの響胴」と化したドラクロワの想像力は、こんどは自らが「弓」となることを願い、純粹に言葉によるその組み立てに取り組んだのである。おそらく、ここには受容や相互テキスト性の実例のみならず、ロマン主義の伝播性の問題を解く鍵があるのではないだろうか。

## 結 語

1817年にスタンダールがバチカン宮殿のシスティーナ礼拝堂で『最後の審判』を見、『イタリア絵画史』の「最も素晴らしい描写」を執筆した時期、おそらく多少前後するものの、前年より同地に逗留していた画家のテオドール・ジェリコーもまたミケランジェロの壮麗なフレスコ画に靈感を得、それがロマン主義の幕開けを告げる壮大な傑作『メデューズ号の筏』に結実した。その制作に立ち合い、モデルを務めた経験も相まって、同画が『キオス島の虐殺』の創作に決定的な影響をあたえたことはよく知っている。一方で、ほぼ同時期に『イタリア絵画史』において形をなしたスタンダールのロマン主義的な方法が、その実践である「描写」によって後のドラクロワに深い共鳴をもたらしたことは、歴史上の不思議な巡り合わせのように思えてならない。

## 註

- \* ) 本稿は「JSPS 科研費：課題番号20K00473」の助成を受けた研究の一部である。
- 1 ) Voir Paul ARBELET, « Avant-propos », in STENDHAL, *Histoire de la peinture en Italie*. (2 tomes). Texte établi et annoté avec préface et avant-propos par P. ARBELET. Postface et notes par Victor DEL LITTO, in *Œuvres complètes*. Nouvelle édition établie sous la direction de V. DEL LITTO et Ernest ABRAVANEL, Genève : Cercle du Bibliophile, 50 vol., 1967-1974 [1969], t. XXVI, p. CXXXV.
  - 2 ) Victor DEL LITTO, « Préface », in STENDHAL, *Histoire de la peinture en Italie*. Édition présentée et annotée par V. DEL LITTO, Paris : Gallimard, coll. « Folio-Essais », 1996, pp. 9-10. さらにデル・リットは、同書に対して20世紀のスタンダール研究の泰斗アンリ・マルチノが沈黙を守り、またミシェル・クルーゼが20世紀の美術史家らの黙殺には触れず名誉回復に努めている点を取りあげている。
  - 3 ) 文学理論という観点から『イタリア絵画史』をあつかった論考としては、西川長夫「スタンダールのイタリア絵画(1)」, 『Francia』第6号, 1962年12月, 1-16頁, 同じく桑原武夫『『イタリア絵画史』のスタンダール』[『イタリア絵画史』(吉川逸治訳)所収, 『スタンダール全集』第9巻), 人文書院, 1977年]も示唆に富む。
  - 4 ) 西川前掲論文, 9頁。おなじく阿部良雄『絵画が偉大であった時代』, 小沢書店, 1989年(新装版), 39頁を参照。
  - 5 ) 桑原前掲論文, xviii頁。
  - 6 ) Voir Jean-Pierre RICHARD, « Connaissance et tendresse chez Stendhal », in *Littérature et sensation*. Préface de Georges POULET, Paris : Éd. du Seuil, 1954, pp. 17-116.
  - 7 ) 桑原前掲論文, iv-v頁参照。
  - 8 ) Voir DEL LITTO, « Préface », *op. cit.*, pp. 13-14.
  - 9 ) Voir STENDHAL, *Journal*, in *Œuvres intimes*. Édition établie par Victor DEL LITTO, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2 vol., 1981-82, t. I, p. 772.
  - 10 ) *Ibid.*, p. 787.
  - 11 ) *Ibid.*, p. 811.
  - 12 ) STENDHAL, *Histoire de la peinture en Italie*, in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. XXVI, p. 77.
  - 13 ) DIDEROT, *Salon de 1765*. Texte établi par Annette LORENCEAU. Commentaire de Else Marie BUKDAHL, in *Œuvres complètes*. Édition critique et annotée, publiée sous la direction de Herbert DIECKMANN, Jean FABRE, Jacques PROUST et Jean VARLOOT, Paris : Hermann, 25 vol., 1975-2004 [1984], t. XIV, p. 226.

- 14) デル・リットの考証によれば、スタンダールは『運命論者ジャック』は評価したものの、デイドロの他の著作は彼の関心を掻き立てることはあまりなかったようである。Voir Victor DEL LITTO, *La Vie intellectuelle de Stendhal. Genèse et évolution de ses idées (1802-1821)*, Paris : PUF, 1959, p. 308 ; voir également, Jacques DÜRRENMATT, Entrée « Diderot », in *Dictionnaire de Stendhal*, Publié sous la direction de Yves ANSEL, Philippe BERTHIER et Michael NERLICH, Paris : Libr. Honoré Champion, 2003, p. 224.
- 15) 中川久定『甦るルソー——深層の読解』、岩波書店、1998年、57-93頁参照。
- 16) Jean-Jacques ROUSSEAU, *Les Confessions*. Introduction, bibliographie, notes, relevé des variantes et index par Jacques VOISINE, Paris : Garnier Frères, coll. « Classiques Garnier », 1964, p. 788.
- 17) 桑原前掲論考、iv 頁。
- 18) Voir STENDHAL, *Journal littéraire* (3 tomes). Texte établi, annoté et préfacé par Victor DEL LITTO, in *Œuvres complètes, op. cit.*, [1970], t. XXXIII, p. 29 ; voir aussi STENDHAL, *Vie de Henry Brulard*, in *Œuvres intimes, op. cit.*, t. II, pp. 542 et 699.
- 19) STENDHAL, *Mémoires d'un touriste*, in *Voyages en France*. Textes établis, présentés et annotés par Victor DEL LITTO, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 50.
- 20) カール・シュミット『政治的ロマン主義』（大久保和郎訳）、みすず書房、2012年、21頁。シュミットの定義については次を参照：中川前掲書、84-85頁；山田広明『三点確保——ロマン主義とナショナリズム』、新曜社、2001年、112-113頁。
- 21) STENDHAL, *Journal, op. cit.*, t. I, p. 152. この覚書についてデル・リットは、「スタンダールは判断力に対する感性の過度の影響を取り除こうと心に決めた」と註釈している (*ibid.*, p. 1203)
- 22) ジャン・スタロバンスキー『絵画を見るデイドロ』（小西嘉幸訳）、法政大学出版局、叢書ユニベルシタス、1995年、7-17頁を参照。
- 23) STENDHAL, *Vie de Henry Brulard, op. cit.*, t. II, p. 699.
- 24) STENDHAL, *Histoire de la peinture en Italie, op. cit.*, t. XXVI, pp. 128-129. アルブレによれば、「表現」を論じたこの部分はスタンダール独自の见解であるという (voir *ibid.*, t. XXVI, pp. 334-335)。
- 25) Voir *idem*. アルブレはスタンダールがデイドロを読んだ可能性を示唆している。
- 26) Jean PRÉVOST, *La création chez Stendhal. Essai sur le métier d'écrire et la psychologie de l'écrivain*, Marseille : Éd. du Sagittaire, 1942, pp. 74-75.
- 27) Charles BAUDELAIRE, « Salon de 1846 », in *Œuvres complètes*. Texte établi, présenté et annoté par Claude PICHOS, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2

vol., 1975-76, t. II, p. 458.

- 28) 第169章には新古典主義の画家たちを念頭においた次のくだりがある——「ミケランジェロが主題を扱った詩的な手法は、19世紀のわが芸術家たちの訴求力に乏しい才能をはるかに超えている。彼らは軽蔑の念を露わにしてこの絵を語り、もし別な風に語るのなら、猫をかぶっているのであろう」(STENDHAL, *Histoire de la peinture en Italie*, in *Œuvres complètes, op. cit.*, t. XXVII, p. 272)。
- 29) BAUDELAIRE, *op. cit.*, p. 469.
- 30) Eugène DELACROIX, « Sur *Le Jugement dernier* », *Revue des deux mondes*, t. XI, 1<sup>er</sup> août 1837, p. 337.
- 31) *Ibid.*, p. 342.
- 32) Voir Michel CROUZET, *Stendhal ou Monsieur Moi-même*, Paris : Flammarion, coll. « Grande Biographie Flammarion », 1990, p. 244.
- 33) たとえば C. W. トンプソンは、『イタリア絵画史』についての同時代の書評はスタンダールの友人たちの好意によって書かれたものと見なしている。Voir C. W. THOMPSON, « Note sur la diffusion de l'*Histoire de la peinture en Italie* jusqu'en 1833 », *Stendhal Club*, n° 51, 15 avril 1971, p. 207.
- 34) Voir Liliane LASCoux, « Stendhal et Delacroix », *L'Année stendhalienne*, n° 11, 2012, p. 306 ; Cf. Eugène DELACROIX, *Journal*. Nouvelle édition intégrale établie par Michèle HANNOOSH, Paris : José Corti, 2 vol., 2009, t. I, p. 115.
- 35) Voir *ibid.*, t. II, p. 1744n.
- 36) Voir *ibid.*, t. II, pp. 1744-1745.
- 37) Voir LASCoux, art. cité, pp. 314-315.
- 38) Voir *ibid.*, pp. 303 et 315-320.
- 39) Voir Paul ARBELET, *L'Histoire de la peinture en Italie et les plagiat de Stendhal*, Paris : Éd. Calmann-Lévy, 1913, p. 339.
- 40) Voir ARBELET, « Notes et éclaircissements » pour l'*Histoire de la peinture en Italie*, in *Œuvres complètes, op. cit.*, t. XXVII, pp. 509-511.
- 41) Voir DELACROIX, *Journal, op. cit.*, t. II, pp. 1489-1504.
- 42) Voir Marie-Pierre CHABANNE, « Eugène Delacroix, lecteur de l'*Histoire de la peinture en Italie* », *L'Année stendhalienne*, n° 6, 2007, pp. 233-234.
- 43) 第168章でスタンダールは読者に「複製版画上でこれをたどること」と、自らの描写を複製画を見つ読むよう注記しているだけでなく、第170章では具体的にメッスの版画を薦め、註ではそれが1816年にローマでは240フランで流通していることを記している。Voir STENDHAL, *Histoire de la peinture en Italie*, in *Œuvres complètes, op. cit.*, t.

XXVII, pp. 264 et 275-276.

44) Voir CHABANNE, art. cité, pp. 234-235.

45) Voir *ibid.*, p. 246.