

静物画と鑑賞者の距離

——デイドロのシャルダン批評をめぐって——

野 口 榮 子

序

フランス十八世紀の画家ジャン・バティスト・シメオン・シャルダン (Jean-Baptiste Siméon Chardin 1699～1779) は、当時の王立絵画・彫刻アカデミーの主催する「サロン展」に多くの作品を出品した。「サロン展」の批評を記述していた啓蒙哲学者のドゥニ・デイドロ (Denis Diderot 1713～1784) は、それらの作品をきわめて高く評価すると同時に、静物画の果物やビスケットについて「食べるしかない」という説明や、静物画の中に描かれた蛇はわれわれを怖がらせるだろうという説明をしている。デイドロの「サロン批評」は、一七五九年、一七六一年、一七六三年、一七六五年、一七六七年、一七六九年、一七七二年、一七七五年、一七八一年の九回で、シャルダンにたいしては一七八一年以外の八回である。デイドロの最後の批評に約十年おかれて、ドイツではカント (Immanuel Kant 1724～1804) の「判断力批判」(一七九〇年) が出版された。その中でカントは「趣味判断の無関心性」について述べ、以降の観念論美学の中では美や芸術の鑑賞や理解が、対象との一定の距離と精神的純粹性の上に成立するという考え方が定着し、現在もわれわれの規範となっている。

またパノフスキー (Erwin Panofsky 1892-1968) が「自然的主題」としてゐる所謂イコノグラフィ以前の事物の、形態と色彩による表現様式を理解する立場も、現在のわれわれには親しみ易いものとなった。さらに現代絵画のもつ自然対象の抽象化は、画面にたいする鑑賞者の純粹視覚といった側面を要請する結果となり、われわれはあらゆる時代の絵画について一切の関心をはなれて、純粹に作品に描かれた形態と色彩が語るものをまず受けとめなければいけないと思ひこんでいる面がある。物語的主題やイコノグラフィは、その次に発生する問題であると考えやすい。もちろん理解の都合で、時間的な前後関係はあるが、とにかく形態と色彩の示す効果は絵画にとつて重要である。そしてその形態と色彩の示すものは、われわれの現実の日常性の中には決して入つて来ることがなく、日常的な「食欲」や「恐怖」といったあらゆる欲求とも無縁なものと考えられているのである。

このような立場からは、シャルダンの静物画にたいするデイドロの「食べるしかない」とか蛇が与える「恐怖」という記述は、奇妙なことと受けとられるであろう。デイドロは静物画以外にも同様の態度を示している個所がある。多くの研究者たちは、この点にあまり触れないでデイドロの「サロン批評」を論じてきた。しかしこの小論では、デイドロが「食べるしかない」「恐怖心を与える」と述べていることについて、静物画を中心に考察し、その意味を彼の絵画にたいする見解の中で位置付けたい。それはデイドロの語る「絵画の真実」という問題の理解とも深く関連しているのである。

一

シャルダンはパリに生れてパリで歿しており、ほとんどパリを離れることがなかった。誕生は十七世紀も末の一九九九年十一月二日セーヌ通で、洗礼はサン・シユルピス教会で受けている。二十才台はカズー (Pierre-Jacques Cazes



図1 シャルダン：オーリーブの瓶，1760（1763年のサロン），油彩画，60×70，ルーヴル美術館蔵

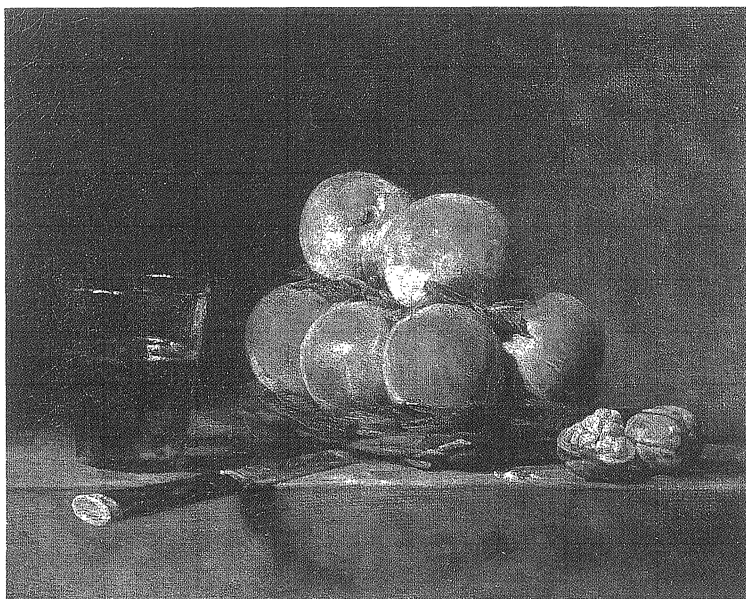


図2 シャルダン：桃の籠，1768（1769年のサロン），油彩画，32×39，ルーヴル美術館蔵

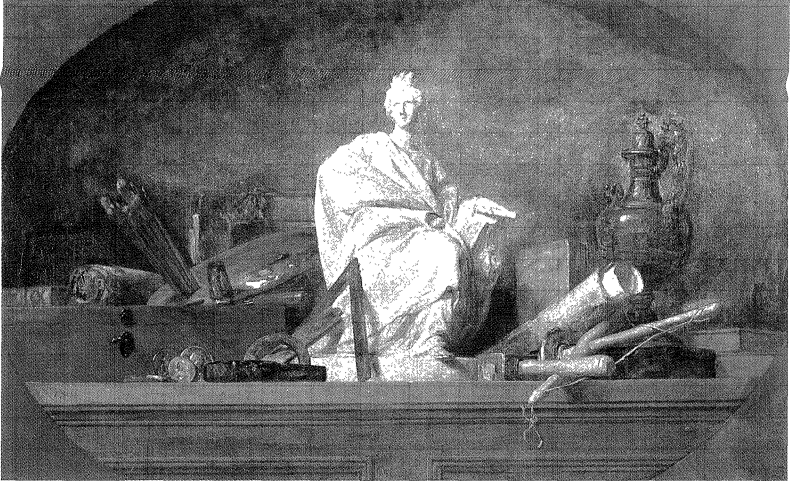


図3 シャルダン：美術の表示物，1765（同年のサロン），油彩画，91×146，ルーヴル美術館蔵



図4 シャルダン：パーティの飾付け，1738，油彩画，194×129，アカデミー・コレクション

1676～1754)、『ロベール』(Noël-Nicolas Coypel 1690～1734) のアトリエで学び、一七二八年には聖体の祝日にドーブイーヌ広場で、他の若手の画家たちとともに、現在ルーヴル美術館蔵の「鱒(えい)」をふくむ多くの作品を陳列した。同年の九月二五日には、王立絵画・彫刻アカデミーが「動物と果物の才能により」会員となることに同意し、同日に「鱒」とやはり現在ルーヴル美術館蔵の「パーティーの飾付け」(図4)が提出された。この二作ともに「鱒」には猫が、「パーティーの飾付け」には犬が、それぞれ画面に描かれている。「鱒」の画面の右側は台所用品、左側の猫は此方に向けて台上の殻付きの牡蠣や魚を狙っており、前足から首へかけての白色と、額や曲げた背中や後足、ぴんと立てた尻尾は黒っぽい毛並で、生き生きとした力強さにあふれている。「パーティーの飾り付け」の犬は床上に後を向いて首をあげて立ち、尻尾を振っている。卓上の手前の牡蠣や積み上げた果物、小鳥などの方を見ているのである。しっかりと立っている四本の足といかにも動いているような尻尾は、印象派の画家たちを思わせる手法で、桃や林檎なども鮮かに仕上げられている。「動物と果物の才能」として王立絵画・彫刻アカデミーが認めたのも当然と思われる。シャルダンの静物画は、描かれる対象物の種類が限定されており、それを繰返し画面に構成し直して描いている。そのため年代が判明し難いものもある。しかしどれも三角形を中心とした落ちついた配置と明暗、色彩の素晴らしい鮮やかな明るさにあふれ、見る者を静かな深い実在感にひきこんで行く。すでにこの二作にもその効果は歴然としている。

その後シャルダンはこのような動物・果物など以外にも肖像画・風俗画などに秀れた才能を示し、一七三七年から一七七九年まで(一七四二年だけを除いて)サロン展にも出品しつづけた。しかし当時としてはまだ主流であった歴史画や神話的主题の作品を制作せず、そのことが却ってデイドロの「絵画の真実」を実践する結果になったとも考えられる。一七五五年からはアカデミーの会計係とサロン展の展示の主任になっている。シャルダンはデイドロより十四才年長で、五年早く歿した。デイドロがサロン批評を執筆しはじめた一七五九年は、シャルダンが六〇才、デイ

ドロは四六才であった。

二

デイドロは一七五九年のサロン批評で「シャルダンの狩の獲物、絵を描く若い画学生の後姿、織物機の前の娘、小さい二枚の果物」などについて「いつも自然であり、真実である。」と述べている。そして「もしのどが乾いているなら、コップの口から飲みなさい。桃と葡萄は食欲をそそり、手を伸ばさせる」と、画面に描かれた自然対象にたいして、「飲む」「食べる」という純粹鑑賞ではない記述をおこなっている。つまりデイドロは、シャルダンについてその批評の第一回めから「自然」と「真実」という概念を導入し、さらに画面の飲物を「飲む」、果物を「食べる」という説明をしている。そして「このシャルダンはエスプリの人であり、自分の芸術の論拠を知っている」と賞讃している。

これに次ぐ一七六一年のサロン展では、シャルダンの「食前の祈り」「何点かの動物画」「何点かの鳥」その他が出品された。デイドロは静物画についてはとくに述べていないが、全体として「適切な手法による自然のたいへん忠実な模倣 (une imitation)」があり、「彼は才能 (le talent) と実行力に恵まれており、絵筆を用いて自分の思ったことを描くことのできる人物」と述べている。

一七六三年のサロン展のシャルダンの静物画「オリヴの瓶」(図1) についてデイドロは、「この人は画家であり、色彩画家 (coloriste) である。サロンにはシャルダンのいくつかの小さなタブローがある。それらは大部分は食卓用品とともにある果物を表現している。それは自然それ自身である。対象物は、カンヴァスの外にはみだして眼をあざむくばかりの真実をもっている。」と述べ、ひきつづいて「画家は、台の上に中国製の古い磁器の壺、二個のピ

スケッチ、オリヴの入った細長い瓶、果物の入った平籠、ワインを途中まで注いだ二つのグラス、橙々の実ひとつ、パテなどを描いた。他の画家の作品を見るためには、私には眼がありさえすればよいと思う。シャルダンの作品を見るためには、私は自然が私に与えてくれた眼を活用して、それを十分に自分のために生かすしかない。私は自分の息子を画家にしようとして、私の手もとにこの絵画があつたなら、私は息子にこれを写しなさい、何回も写しなさいと言う。だが自然を写すほうがずっと手易いはずだ。この画面の磁器の壺は磁器で出来ており、オリヴはそれが浸っている水で、実際に見分けがつかぬのだ。ピスケットはそれをつまんで食べるしかない。橙々は割つて搾る。ワインをグラスから飲む。果物は皮をむく。パテはそれをナイフで切る。」という説明がなされる。「カンヴァスの外にはみだして眼をあざむくばかりの真実」とは、自然より以上に自然を表現する画面の対象物において示されたものであり、その結果は「食べる」「搾る」「飲む」「皮をむく」「ナイフで切る」というわれわれの日常的な動作の触発に繋がっている。これは重要な問題であり、画面に、描かれたものと鑑賞者の間に、水族館のような透明なガラスを置いて距離をへだて、専ら日常の世界と隔絶した視覚の楽しみに徹する立場とは異つた世界である。もとより画面の果物を食べることはできない。それは誰もが絵画鑑賞の太前提として了解していることであり、視覚の領域の独自性を容認すれば、次の動作を予定することなく、視覚の世界にのみふみとどまるべきであらう。しかしデイドロは、「絵画の真実」を人間の眼の問題として設定しながら、「食べる」「飲む」という身体的欲求に及んで説明している。たんに眼があるのではなく、自然に与えられた眼を活用するという問題も、このことに関連していると思われる。そこにデイドロの絵画批評の意味があると考えることができるのである。

同じく一七六三年の「サロン批評」の中で、デイドロはさらに次のように述べている。「この画家は色彩とその対比の調和を理解している。おおシャルダンよ。君(E)がパレットの上で溶かすのは、白や赤や黒ではない。それは対象物の実体それ自身である。君が君の絵筆の先でとりだしてカンヴァスの上に固定するのは、空気と光だ。私の息

子でもしこの作品を繰返し写したなら、私は同じシャルダンの描いた皮をはいだ鱧という作品を写させよう。鱧は嫌悪の念を抱かせるが、そこにあるのは魚の身そのものなのだ。それは魚の皮であり、その血なのだ。事物の外面それ自身は、他の仕方では充たできない。ピエール氏⁽¹⁾、あなた (vous) が今度アカデミーに行く時には、この作品をよく見なさい。そしてもし望むなら、自然対象の中で嫌悪の念を抱かせるようなものを、才能 (le talent) によって救済する秘密を学びなさい。」と。デイドロはすでに一七六一年の「サロン批評」で「模倣」について述べ、自然のたいへん忠実な模倣がシャルダンの特色であるような表現をおこなっている。しかしそれは誤解されやすいたんなる模倣を指すのではなく、「適切な手法による」という条件つきで、しかもすぐ次に「才能と実行力」という説明が付け加えられている。この一七六三年の批評において「鱧」との関連で述べられる「才能」という概念も、嫌悪の念を抱かせるような自然対象を才能によって救済するという意味をもっている。デイドロは芸術家の「才能」を認め、自然を修正するという立場であったと考えてよい。一七六三年の批評はさらにつづく。「この魔術は全く理解されない。それは次々と重ねていく色彩の薄い層であり、その効果は下から上へと滲み出して行く。別な言い方をすれば、それはカンヴァスの上に吹きかけた水蒸気であり、さらにはそこに投げられた軽い泡である。ルーベンス⁽²⁾やベルガム⁽³⁾、グルーズ⁽⁴⁾、ルーテルブル⁽⁵⁾などは、あなたにこのような手法を私より上手に説明するだろう。そのすべてがあなたの眼に効果を与えるだろう。近づいてみなさい。すべてが混乱しており、潰れており、消えている。遠ざかってごらん。すべては作りだされ、再生産される。グルーズがサロンに来て、私が今ここで述べたシャルダンの作品をよく見て、深いため息をついて通りすぎたということだ。この賞め方はたいへん短いが、私のよりは価値がある。

(中略) おお友よ、アペレス⁽⁶⁾の描いた幕や、ゼウクシス⁽⁷⁾の描いた葡萄の実を唾棄するがよい。人は手易く単純な画家に騙される。動物たちは、絵画にとつては悪い判定者だ。国王の庭園にいる鳥たちが、最悪の眺望に出あってへとへと疲れてしまうなどということを見た人はないのか？しかし望む時にあなたや私を騙すのは、それはシャルダン

だ。」

さらに一七六五年の「サロン展」にシャルダンが出品した「果物籠のプラムとくるみ」については、デイドロは「プラムの入った柳の枝で編んだ果物籠には、把手の代りに粗末な紐がついており、それを石の腰掛けの上に置いたところ。籠の外にはくるみの実がふたつと二、三個のさくらんぼといくつかの小さな房の葡萄。この人はサロン第一の色彩画家であり、おそらく絵画という分野で第一級の色彩画家のひとりだ。」と述べている。またシャルダンは、果物や食器類の静物画のほかに、いわゆる「表示物」(attribu)を取扱った作品がある。其の中で一七六五年の「美術の表示物」(図3)と「音楽の表示物」について、デイドロが「サロン批評」の中で述べていることは次のようである。「シャルダンは科学の表示物と美術の表示物、音楽の表示物、飲物、果物、動物などを描いた。選ぶことはほとんど全くない。それらはすべて同様に完璧である。私はできるかぎり急いでそれらをあなたに略述しよう。(中略)美術の表示物——ここには平に置いた本、古い壺、デッサンの用紙、ハンマー、鋏、定規、コンパス、大理石の彫像、絵筆、パレットおよびそれらと同類のものがある。それらは一定の場所に置かれている。彫像はグルネルの噴水のところにあるブーシャルドンの代表作の複製である。いつもの真実、色彩、調和。音楽の表示物——画家は赤っぽい色の敷物で覆ったテーブルの上に、最も自然で絵画的な手法で配分した種々の対象物をちりばめた。そこには組立てた書見台がある。その台の前には立てるところが二つある蝋燭台、書見台の背後に狩のラツバの凹面が見えている。オーボエやマンドリン、開いた楽譜、ヴァイオリンと弓、端の方に置かれた本など。もし有害な生き物、例えば一匹の蛇がそこに他のものと同様の真実さで描かれたなら、その蛇はわれわれを怖がらせるだろう。」このように一七六五年のサロン批評には、静物画が真実を表現しているので、そこにもし有害な生き物である蛇が描き加えられたとしたら、それを見たわれわれは現実の蛇を眼の前にしたのと同様の恐怖心を抱くという記述がおこなわれている。絵画ではどのような戦いがおこなわれようとも、狂暴な動物が描かれようともそれは画面の世界の上のことである。

実際には枠に張った布製のカンヴァスの平面上に、絵の具を筆に付けて描かれた架空の場面に過ぎない。鑑賞者はそのことをよく知っている。しかし秀れた絵画は、その制約を越えて「食べる」欲求や「生命の危険」を感じさせる。そこにデイドロは「絵画の真実」を見出しているのである。

次の一七六七年のサロン批評は、デイドロの絵画にたいする一般的な考え方や対話形式が中心で、シャルダンについては「シャルダン、ラ・グルネ^⑧、グルーズ等は、(文学者たちにすこしもお世辞を言わないで)私に理解できるようにカンヴァスの上に彼らの画像をつくりあげている。」「見事で格調高くよく描いた『銅の容器』がある。容器のまわりには黒と白の大きな葡萄の房と果物。葡萄がまだ付いている枝がテラコッタ風の大きな壺から下がっている。この壺の横には桃の実と果物。シャルダンだ。その通り。シャルダンはこの作品をいい加減に描いていない。彼は全く色彩に優れている。果物は真実である。白っぽい壺は、灰色や赤、黒、黄、焼上りの変色などによって素晴しい。」と相変らず評価している。

一七六九年の「サロン批評」は、シャルダンのもうひとつの「美術の表示物」と「市場婦りの主婦」などについて述べ、静物画(図2)としては二枚の果物に触れている。デイドロは次のように言う。「彼の二枚の果物のタブローは、たいへん美しい。シャルダンにとっては、梨や葡萄の画面にサインをする必要はない。彼の名前は『爪によってライオンが分る』というラテン語の諺のように、作品を見れば作者が誰かということは分るのだから。といっても爪で動物を見分けられない人には不幸なことになるが。」という表現を用いている。またこの一七六九年には「シャルダンは歴史画家ではないが、偉大な人物である。」という記述もある。

一七七一年の「サロン批評」では、デイドロはロラン・ドラポルト^⑨の「花と果物の多くの絵画」を批評して、彼の手法が不十分であり、「魔術、空気の魔術、それはオランダの画家たちが表現し、シャルダンがその作品の中でしばしば私たちにみせてきたもの」を学ぶ必要があるとしている。シャルダンにたいする批評はみられない。

一七七五年は、デイドロにとってシャルダン批評の最後の年であるが、この年の「サロン批評」はサン・カンタン⁽⁴⁾との対話の形式をとっている。シャルダンの出品した「人物の顔の三枚のパステル画」について、対話者が「概して私は彼の自画像のほうがよい」と言っているのにたいし、デイドロは「なぜそんなに早く通りすぎるの？」とシャルダンの画面から早く次の作品に移動しようとする相手をたしなめるところで終わっている。デイドロのシャルダンの静物画にたいする八回の「サロン批評」を検討したが、次にその問題点をすこしまとめたい。

三

デイドロが「サロン批評」において述べたシャルダンの静物画の特色として、前節ですでに鑑賞者との距離の問題を指摘した。それは無関心的な鑑賞ではなく、鑑賞者の「食べる」「飲む」「恐怖心をひきおこす」といった日常的欲求に関連したものであり、デイドロの言う「真実」の問題とも切り離すことのできない面をもっていた。それは「自然対象」を才能によって創り直すことと結びついていた。

このように鑑賞対象である作品に描かれた事物と鑑賞者の距離が密着してくることにについて、スタロヴァンスキーは静物画におけるデイドロの「食べる」という用語に触れ、さらにラグルネの「マグダラのマリア」(一七六五年のサロン)では、彼女が胸の上に組んだ手の官能的な魅力によって鑑賞者は触ってみたくなるといふ個所をとりあげている。またグルーズの「小鳥の死」(一七六五年のサロン)についても、死んだ小鳥を哀しむ少女の手は少女の苦悩を思いやることがなければ、この手に近づいてキスしたくなるとデイドロが述べていることに注目している。しかしスタロヴァンスキーは、このデイドロの鑑賞法をデイドロのイリュージョンと結びつけているので、スタロヴァンスキーの立場はここでは取りあげないで進みたい。

いずれにしてもデイドロが無関心性でない鑑賞態度を彼の「サロン批評」の中で展開していることは確実である。筆者はそのことをデイドロのイリュージョンではなく、「絵画の真実」という問題と関連させて考察することに意味があると思う。なぜならデイドロは、シャルダンも含めて多くの画家たちがカンヴァスの上に描いた技法や個性を熱心に検討し、その結果としての画面の効果が、「真実」を表現しているかどうかという点に最も強い関心を寄せているからである。その結果は画家の「才能」と評価に結びついている。例えば一七六五年の「サロン批評」の中でデイドロは、「私は、唯一のフランス人に言及しないで美術にかんする概論を書いた失礼なウエップ⁽⁴⁾を、決して許さない。フランス画壇は凡庸な色彩画家さえ持つていないと言ったホガース⁽⁵⁾をそれ以上に許さない。ホガース氏よ、あなたはそれについては間違っている。無知と凡庸はあなたの方だ。私はあなたの意見には、われわれを賞讃しようとする公平な文筆家たちを軽蔑する妙な癖があることを充分に知っている。だがあなたは真実を犠牲にして、あなたの同胞たちと下品にとりいろうとする必要があるのか？画家は絵画を描きなさい、ひたすらに描きなさい。もし可能ならもつとよい絵画を。素描を学びなさい。そして絶対に文筆はやめなさい。イギリス人とわれわれは、全く異なるふたつの方式をもっている。われわれのはイギリスの絵画を高く評価し、イギリスではわれわれの作品はやつつけられる。ホガースは二年前までは存命だった。彼はフランスに滞在したこともあった。そしてシャルダンは三十年来ひきつづいて偉大な色彩画家だ。シャルダンの手法は独特だ。それは画面に近づく⁽⁶⁾と何が描かれているか不明だが、遠ざかるにつれて自然対象が作りだされ完結するという強い対比の手法と関係がある。この画家は全く天と地ほどの距離で、グルーズより上にいるが、それはただ次の点においてである。彼は手法など全く持つていないのだ。私は間違っていた。彼は彼のものを持つている。しかし彼は彼の様式を持つているので、何らかの状況のもとでは偽の状態となるかもしれない。だが彼は決してそうではない。友よ⁽⁷⁾、あなたもこのことを説明するように努力して下さい。あなたは文学において、すべてに固有の様式を知っているね？シャルダンの絵画のジャンルは、最も容易なものである。

しかし現在の画家の誰もが、ヴェルネでさえも、彼ほど完璧ではない。」と述べている。デイドロはこのようにホガースやグルーズやヴェルネを引用しながら、シャルダンの才能そのものに触れている。このことは近代的な専門職としての画家の才能とあり方にも関連しているのである。

パノフスキーの言う「自然対象」そのものが絵画の主題となるのは、十九世紀をまたなければならぬであろう。ヨーロッパの美術史において例えば画家の「林檎」は常にアダムとイヴの「林檎」であったり、「パリスの審判」の林檎であった。純粹視覚の対象としての画面の「林檎」の登場には、セザンヌを必要とするのかもしれない。しかしその中間の十八世紀のシャルダンにおいて「食べるしかない」林檎が存在することは、デイドロの批評の問題点を知ることとともにたいへん有意義なことと思う。

おわりに

以上シャルダンの静物画にたいするデイドロの言説をたどりながら、「絵画の真実」の問題をもふくめて考察をおこなった。しかしパノフスキーを引用するまでもなく、美術にはイコノグラフィの段階や物語、伝承、表現などの段階が存在する。そしてデイドロの「サロン批評」にもその段階に及んで考察しなければならぬ課題は多い。それについては今後の問題としたい。

注

- (1) Jean-Baptiste Pierre (1714~1789) ナトワール (Charles Joseph Natoire 1700~1777) に学び、一七三四年に賞を得てローマに行った。パリのサン・ロック教会の聖母は、ポンバドゥール夫人が賞讃したと伝えられる。
- (2) Peter Paul Rubens (1577~1640) フランドルを代表する画家。構図の大胆さと色彩の鮮やかさで知られる。十八世紀フラン

ス絵画への影響は大だ。

- (3) Nicolas Berghem 又は Nicolas Berchem (1620～1683) オランダのハーレム生れの風景画家として当時は有名であった。
- (4) Jean-Baptiste Greuze (1725～1805) 歴史画・風俗画・肖像画等にすぐれ、デイドロは「良俗を育てる」と賞讃したが、晩年の歴史画にたいしては厳しい批判がみられる。
- (5) Philippe-Jacques de Loutherbourg (1740～1812) 風景画家としてデイドロが高く評価している。
- (6) Apelle (Apelles) 古代ギリシアの画家でアレクサンドロス大王の肖像画などを描いたといわれるが、現存する作品はない。「海から上るマフロデーテ」は古代世界での優れた作品としてしばしば引用される。
- (7) Zeuxis 古代ギリシアの画家で、紀元前五世紀末から四世紀にかけて活躍したといわれる。
- (8) Louis Lagrenée, l'aîné (1724～1805) カルル・ヴァンルー (Carle Vanloo 1705～1763) の弟子で、神話画や宗教画を描いた。シヨワジー城やヌルヴー城などの国王の教会のために制作した。
- (9) Roland de la Porte (1725～1793) ウォーリ (Jean-Baptiste Oudry 1686～1755) の弟子として動物画家であり、静物画も描いた。
- (10) デイドロの一七七五年の「サロン批評」は、サン・カンタン (Saint-Quentin) とともに、デイドロが「サロン展」の会場をまわりながら、批評することになっている。
- (11) ダニエル・ウェップ (Daniel Webb) が書いた「絵画美および古代と近世の最も著名な画家の功績にかんする論究」(Recherches sur les beautés de la peinture et sur les mérites des plus célèbres peintres anciens et modernes) は一七六五年に翻訳された。ウェップは近世についてはラファエロ、ティツィアーノ、ロレッツィョについて述べているにすぎないといわれる(参考文献 Hermann 以下)。
- (12) William Hogarth (1697～1764) イギリスの画家で評論活動もおこなっていた。
- (13) デイドロの「サロン批評」は、友人のグリム (Friedrich Melchior von Grimm) 宛に執筆しているので、本文中にしばしば「友人」という呼びかけがみられる。

参考文献

- 1 J. Assézat et M. Tournoux : Œuvres complètes de Diderot, 1875～1877, 20 vol. Garnier Frères.

- 2 Jean Seznec et Jean Adhémar : Oxford, 1957～1967-t. I, Salons de 1759, 1761, 1763, 1957-t. II, Salon de 1765, 1960-t. III, Salon de 1767, 1963-t. IV, Salons de 1769, 1771, 1775, 1781, 1967, 2^eéd., Oxford : t. I, Salon de 1759, 1761, 1763, 1975-t. II, Salon de 1765, 1979-t. III, Salon de 1767, 1983.
- 3 *Œuvres complètes* édition chronologique, Introduction de R. Lewinter, Paris Le Club Français du Livre, 1969～1973. 15 vol.
- 4 *Œuvres complètes*, édition critique et annotée (publiée sous la direction de Herbert Dieckmann, Jacques Proust et Jean Vanloot) / Paris Hermann, 1977.
- 5 H. W. Janson : *Catalogues of the Paris Salon. 1673 to 1881*, Garland Publishing, Inc. New York & London, 1977.
- 6 Ed. Réunion des Musées Nationaux : Diderot, l'art de Boucher a l David, Les Salons 1759～1781, 1984.
- 7 Jean Starobinski : Diderot dans l'espace des peintres, suivi de *Le sacrifice en rêve*, Collection TEXTES R. M. N., Réunion des musées nationaux, 1991 (『小西壽雄評記 絵画や眠るたへんロ' 法政大学出版局' 1995)
- 8 Tout l'oeuvre peint de Chardin, Introduction et catalogue raisonné par Pierre Rosenberg, Flammarion, 1983.
- 9 Michel et Fabrice Faré : *La vie silencieuse en France, La nature morte au XVIII^e siècle*, Office du Livre, 1976.
- 10 Immanuel Kant : *Kritik der Urteilskraft*, 1790.
- 11 Erwin Panofsky : *Studies in Iconology—Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, Harper Torchbooks, New York ; 1962 (『浅野徹他訳 イコノロジー研究 ルネサンス美術における人文主義の諸テーマ' 美術出版社' 1971)。

—文学部教授—