

ディドロのブーシェ批評

野 口 栄 子

ディドロ (Denis Diderot 1713~1784) は、フランス十八世紀の啓蒙哲学者であり、百科全書を編集したことによって著名である。彼がドイツ人の友人グリムあてに執筆した当時の美術展覧会のサロンの批評は、グリムによってその主宰する「文芸通信」(Correspondance littéraire, philosophique et critique) に掲載され、ディドロの「サロン」(Les Salons) として、ディドロの芸術にたいする意見を理解する一助となるだけでなく、美術批評——とりわけ絵画批評の古典と称されている。グリムの「文芸通信」は一七五三年にはじまり、当時のヨーロッパの諸王や貴族にパリの思想界や文芸界の様子を伝えることが目的で、フランス革命後までも続けられた。

展覧会のサロンの母体は、一六四八年にパリにはじまった「絵画と彫刻の王立アカデミー」が、一七三七年に常設展覧会を開催したことによる。それ以前にも公式の展覧会は一、二回開催されたが、少くともルーヴルでは一七〇四年から三三年間は展覧会が開催されなかった。そして一七三七年から一七四五年までは例年サロン展があり、一七四五年からは一年おきに開催されるようになった。このサロン展の批評をグリムは「文芸通信」のはじまった一七五三年から執筆し、一七五五年、一七五七年と隔年に開催されるサロンの批評を続けた。一七五七年からディドロの協力がはじまり、まず文芸批評の論文を寄稿したのち、一七五九年からサロン批評をディドロがおこなうことになった。そして一七五九年、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、一七七一年、一七七五年のサロン批評がディドロによって執筆された。一七七三年はディドロのオランダ、ロシアへの旅行のため、また一七七七年と一七七九年はサロンをみななかったため、一七八三年はディドロの病気のために記事がない。このサロン批評はアセザ・トゥールヌー版ディドロ全集十巻~十二巻 (Ed. Assézat-Tourneux : Oeuvres complètes

de Diderot, t. X~XII, 1876, Paris) に収録され、こんにち十八世紀のいわゆるロココ美術について考察するにさいし、きわめて重要な意見と資料を提供している。それはたんにディドロの立場の独自の価値を示すにとどまるものではなく、ある時代の美術が同時代の批評家によって論じられたという貴重な意味をもっているのである。(Les classiques du peuple, Diderot ; Les Salons, Préface et commentaires par Roland Desné, 1955)

ディドロのサロンは主として作家別に分けられ、それがさらに作品別にとりあげられている。十八世紀のロココ美術に属する作家たちが次々に登場し、今日では失われてしまっている作品にかなする記述も多い。しかしながら現在では失われてしまっている作品についても、ディドロの文章によってわれわれはそれがあたかも眼前に置かれているような印象を受ける。それと同時にディドロの一貫した啓発的な態度が、作家や作品にたいする一定の姿勢として表明され、おのずから方向をもってくる。シャルダンのように庶民の日常生活を暖かい筆致で描き、落ついた画面をつくりだした作家については評価は高く、宮廷の人々に迎えられ、華やかな神話画や歴史画を描いてロココ絵画の代表と称されるブーシェにたいしては、意外にその批評はきびしい。もちろんブーシェにたいする考え方としてディドロの意見だけがすべてでないことは確実である。しかし多くの意見が成立しようとしても、ディドロのブーシェにたいする批判がどのようなものであるかについて検討することは、十八世紀の美術について考察するために重要なことと思われる。ここではその点について若干の論述をおこないたい。

二

ブーシェ (François Boucher 1703~1770) は、パリの版画家の息子として生れた。ルモワースの弟子として絵画を学び、一七二三年にローマ賞を獲得している。さらに十八世紀初頭にロココ様式と称されるに充分な作風を確立したアントワヌ・ワットー (1684~1721) の作品一二〇点あまりを版画にする機会を得たのち、一七二七年から三年間イタリアに留学した。イタリアではルネッサンスやバロックの画家たち、また同時代の人としてはティエポロからも多くの影響を受けたといわれている。帰国後一七三三年に「ルノーとアルミダ」という作品を提出して王立アカデミーの会員になり、その後はルイ十五世の首席画家として、ルイ十五世の寵妃ポンパドール夫人をパトロンにすると同時にその絵画の先生となった。ヴェルサイユ宮殿の装飾やゴブラン織の下絵や陶器の図案にも手を借し、一七六五年にはヴァン・ルーのあとをうけて王立アカデ

ミーの会長になった。文字通りロココを代表する画家と称してよい。「雅宴の画家」と称されたワットーにつづいて、ワットー、ブーシェ、フラゴナルという展開のもとでとりあげられるだけに、その作風はどこまでも華麗で軽妙で、神話や歴史画からの取材が多く、独特の甘美な夢のような世界をつくりだした。その頃に流行した郊外や田園を好む風潮と軌を一にして、牧歌的な田園を背景に、若い羊飼の男女が戯れている場面などをしばしば描いた。それはブーシェの画面がとくに「ピトレスク (pittoresque 絵画風の)」として特徴づけられて説明される所以になっている。またブーシェは当時流行のトルコ趣味やシナ趣味にも関心をもっていた。(La piu grande collana d'arte del mondo : François Boucher, Fratelli Fabbri Editori)

ディドロはサロンの中で一七五九年、一七六一年、一七六三年、一七六五年、一七六九年の五回にわたってブーシェの作品をとりあげている。一七六七年の批評にはブーシェの名前は見当らず、一七六九の批評はブーシェの死(一七七〇年五月三十一日)以後に書かれたものである。ここに各々の年度にディドロがとりあげた作品をアセザ版の注を参照しつつ、哲学者と画家の年令を考慮に入れながら一覧してみよう。

- (1) 一七五九年(ディドロ 四六才、ブーシェ 五六才)
 - 。作品「降誕 (nativité)」(注—ここで彼が問題になっているところの小さいタブロー(額絵)は、パンフレットには載っていない。従って「降誕」についてここで問題になっていることについては確認することができない。それはボワセのランドンの市場で八〇〇リーヴルで一七七七年に売られたものなのだが。(x, p. 102))
- (2) 一七六一年(ディドロ 四八才、ブーシェ 五八才)
 - 。作品「ブーシェの田園画と風景画 (Pastorales et Paysages de Boucher)」(注—ブーシェが署名しているすべての作品で、これらの田園画と認められるものはパンフレットの手のかりの中にみられない。(x, p. 112))
- (3) 一七六三年(ディドロ 五〇才、ブーシェ 六〇才)
 - 。作品「幼児イエスの眠り (Le Sommeil de l'enfant Jésus)」(注—タテ2ピエ(筆者注1ピエは32・5センチ)×ヨコ1ピエ(x, p. 171))
 - 。作品「牧歌風の作品 (Bergerie)」(注—パンフレットに全くみられない。(x, p. 172))
- (4) 一七六五年(ディドロ 五二才、ブーシェ 六二才)

デイドロのブーシェ批評

- 。前書き(注一ブーシェはこの年のサロンに田園画ばかりを十一枚出品した。(x, p. 256))
 - 。作品「カリストを襲うためにディアナに変装したジュピター (Jupiter transformé en Diane pour surprendre Calisto)」(注一凡そタテ2ピエ×ヨコ1ピエ半の楕円形のタブロー。(x, p. 258))
 - 。作品「アンジェリクとメドール (Angelique et médor)」(注一この作品と同形同寸法。この二つの作品は Bergeret de Grancourt 氏の所有である。(x, p. 259))
 - 。作品「二枚の田園画 (Deux Pastorales)」(注一一枚めはタテ7ピエ6プス(筆者注1プスは12ピエ約1インチ)——この章から先シャルダンまでは一七九六年版には落丁がある。(x, p. 260))
 - 。作品「他の田園画 (Autre Pastorale)」(注なし。デイドロが「前の作品と同じ大きさ、同じ形態、同じ価値」と書いている。(x, p. 261))
 - 。作品「四枚の田園画 (Quatre Pastorales)」(注一このうちの二枚は楕円形で、四枚とも凡そタテ15プス×ヨコ13プスあまり。(x, p. 262))
 - 。作品「他の田園画 (Autre Pastorale)」(注一この前の作品の一つとともに12番としてパンフレットにみられるもの。(x, p. 263))
 - 。作品「他の田園画 (Autre Pastorale)」(注一凡そタテ2ピエ6プス×ヨコ2ピエあまりのタブロー。(x, p. 264))
- (5) 一七六九年(デイドロ 五六才、ブーシェ 六六才)
- 。作品「ジプシーの行進 (Marche de Bohémiens)」(注一作品にかんしてはみられない。(x, p. 387))
- 次にこれらの批評がどのような内容のものであるかについて検討したい。

三

デイドロのサロンにおけるブーシェ批評のなかで、最もつよく繰り返し述べられているのは、まず第一に描写対象の把握のしかたと主題の關係とによってよいであろう。その特色が最もよくみられるのはキリストとマリア、羊飼、神話の人物などで、それぞれに説明がなされている。まず一七五九年のサロンでは、

「彫刻のところへ行く前にブーシェの「降誕」という小さな作品を忘れてはならない。私はその色彩が偽であり、聖母は輝きすぎ、幼いイ

エスはバラ色にすぎ、同じ画面の天蓋のついた優雅なベッドはもっと奇妙であると述べたい。しかし聖母はたいへん美しく、なまめかしく、とても魅惑的だ。また仰向けに寝かされて一本の麦をにぎっているこの画面の小さな聖ヨハネより以上に完全ないたずら小僧がいると考えるのは不可能だ。たえず私はこの麦のかわりに、一本の矢を想像したくなる……それからもっと生々したもっと快活な、もっと生氣のある天使たちの顔を。(後略)」(x. p. 102, 1759)

という叙述でブーシェの特徴がかなり明確に論じられている。デイドロにとってはキリストや聖母や洗礼者ヨハネの幼年時代は、常にある敬虔な宗教的な静かなムードのたちこめるものでなければならなかったはずである。それにも拘らずブーシェは、宗教学の主題をギリシャ神話のキューピットやヴィナスを思わせる対象描写に切り換えた。現実にはおそらく家畜も同居している見すばらしい納屋で誕生したキリストが輝かしい場面を与えられ、天蓋のついた優雅なベッドに居ることは、デイドロにとっては認めがたいことであった。しかもそれが荘嚴な宗教的雰囲気によって彩れているのではなく、日常生活の中でも目をそむけたくなくなるようななまめかしさや遊びのムードの中にあるとき、芸術として承認すべきではないと考えているのである。けれども「私はこのタブローを持つことを邪魔はしない。」(x. p. 102, 1759) と多少の妥協の余地もみせている。ブーシェといえば当時おそらく最も活躍していた時期であり、一七六四年に死んだポンパドール夫人もまだ健在で、ブーシェの名声は目をみはるものがあった。しかしその中で一七五一年から百科全書の出版をはじめていたデイドロは、彼自身の好みと意見をサロン批評の第一年目に当って、すでに明確に打ち出していることは注目に価する。この作品については不明であるが、同一題名でベルヴェー城の礼拝堂のために製作されたブーシェの作品を参照するとかなりの輪郭が把握できるであろう(図版1)。もちろん当初から礼拝堂のために描かれた作品とタブローとしてサロンに出品された作品の間には、多少の相異があるであろうことは否めない。しかし礼拝堂のために描かれた作品においても、デイドロの述べている特色は拭うべくもなく明確である。

幼いキリストと聖母にかんする記述は、一七六三年にもみられる。

「……幼児イエスは無氣力に描かれている。彼はいたずらに黄金色で塗られている。下品なひだのある衣服を着ている聖母は、無性格である。彼女の栄光はたいそう軽くてとらえどころがない。飛んでいる天使は、全くぼーっとしている。その幼児たちに愛の眼ざしをそそいでいる聖母のうしろで眠っているヨゼフをより以上に描きこむことや、もっと適当な顔付を与えることは不可能であったであろう。(後略)」

(x, p. 171, 1763)

はじめの記述から四年後には、「無気力」「いたずらに」「無性格」というように、消極的な否定が多くなり、認めないながらも、特色を説明しようとする姿勢すら減退していることが判明する。描かれるべき主題の人物と、実際に描かれている画面の人物の間の差が、画家の描写態度に関連して論じられるのであるが、初年度においては、「なまめかしさ」や「いたずら小僧ぶり」として、場ちがいながらもまだ積極的価値を認められていたものが、それさえも失われてしまったと考えられるのである。

このことは宗教的主题にとどまらず、牧歌的主题——ブーシェが得意として開発し、ブーシェに先立つワットーとはまたことなった場面をつくりだしたいわゆる田園画についても同様である。ディドロは次のように述べている。

「……人はこの優雅さと贅沢さで粧った羊飼たちをどこでみたのか？（中略）そこにいるこの魅力的なとても美しく着かざった、たいへんきれいな非常に淫蕩なここに描かれた女性は何をしているのか？（中略）不調和な対象の何という騒々しさ！人はそこに凡ゆる不条理を感じる。（後略）」（x, p. 113, 1761）

「台石の上に置かれ、上を向いた枝の束で飾られた花瓶を背景に、その下で女の羊飼の膝で昼寝をしている羊飼を想像してごらん。まわりに羊飼の杖やバラで飾った小さい帽子、犬、小羊たち、地平線につづく風景。（後略）」（x, p. 172, 1763）

「……彼の女羊飼の優雅さは、「バラとユグノー」の中のファヴァール（注—marie Favart (1727~1772) イタリア歌劇の歌い手）の優雅さである。彼の女神の優雅さはラ・デシャン (La Deschamps, グリム注—最も厳格な贖罪の中に先年死んだ娼婦。注—ラ・デシャンはディドロによってしばしば引用された。) の借りものである。私はあなたが彼の風景画の草のただ一本の芽生えをあらゆる風景の中に発見することを疑しく思う。（後略）」（x, p. 256, 1765）

ブーシェの牧歌的田園画は、当時の類似の田園風景に人物を組合わせた画面の中でも独自の構成——樹木、小さな流れや廃虚、草や野の花を背景にあしらい、宮廷の男女と思われる着飾った人物が、羊飼に見立てられて描きこまれており、そのままゴブラン織の下絵や陶器の図案にしても通用するような、かなり装飾的な画面である。現実の羊飼は決して美しく着飾り、昼寝をしたり戯れているようなものではない。それは神話的主题の画面においても同様である。

図版 I (野口)



ブーシェ；降誕，ベルヴー城の礼拝堂のために制作されたもの



ブーシェ；ポンパドール夫人の肖像画，1759年

「しかし神話の人物たちは、われわれと異った足や手をもっているのか。」(x, p. 258, 1765)

しかも主題と描写対象にギャップがあるだけでなく、対象の描写法そのものに欠陥があるとデイドロは言う。その表現はかなり厳しい。

「……互につき重った対象の曖昧さは、極めて所を得ておらず、非常に不均合で道化の夢しか感じていない人物のタブローである。次の句は彼について書かれたものだ。

病人の夢のように、諸観念は頭も足もなく、ユニークなタイプに結びつかないほど非常に支離滅裂に想像される。ホラティウス。」(x, p. 256, 1765)

ブーシェのパトロンであったポンパドール夫人の死が一七六四年であり、ブーシェが王立アカデミーの会長になったのが一七六五年であり、王立アカデミーの会長はもはやそれほど権力をもたなかったということを考慮に入れても、一七六五年以後のデイドロのブーシェ評はたいへんに厳しいと云ってよい。主題と描写対象の不均合に加えて、描写そのものが下手だときめつけることになっている。その点について次に色彩と構図の上から考察してみよう。

四

主題と描写対象のイメージが不均合であるというデイドロのブーシェ批評は、必然的に対象描写そのものの欠陥と称するものに及んだ。その点についてさらに色彩と構図という面から検討してみたい。すでにみたように一七五九年のサロン批評において、デイドロはブーシェの色彩を認めていなかった。「その色彩は偽である」と述べている。「聖母は輝きすぎ、幼いイエスはバラ色にすぎ」ることが、現実とはことなつた「偽」を示しているのである。デイドロのこの態度は終始一貫しており、一七六三年のサロン批評では次のような言葉がみられる。

「……しかし色彩は？色彩については、あなたがニトロによる銅の爆発むしろ突然燃焼をおこして、化学者に整理をさせなさい。そうすればあなたはそこにブーシェのタブローの中にあるようなものを見るだろう。それはリモージュの美しい七宝のようだ。もしあなたがブーシェに次のように言うなら、『ブーシェ氏よ、あなたはこの色彩の調子をどこからとりましたか？』すると彼はあなたに答えるだろう。『私の頭の中です。』『しかしそれはまちがっている。』『それはそうかもしれないが、私は真実であるかどうか気にしない。私はロマンティックな筆

で神話的な出来事を描くのです。』(後略)」(x, p. 171~2, 1763)

つまりデイドロは、ブーシェの描く色彩が自然からとられたものではなく、頭の中でつくり出されたものであることにかんして、最も強く批判していることになる。

「この人はイタリアから帰ってきたばかりのとき、たいへんよい作品を描いていた。彼は強い真実の色彩をもっていた。(後略)」(x, p. 172~3, 1763)

しかしその真実の色彩が失われて、今は頭の中で色彩を組立てるようになってしまったとデイドロは述べているのである。このことはデイドロが、彼の「絵画にかんするエッセー」(Essai sur la peinture, 1765)の「第二章色彩にかんする私見」の中で取扱っていることと一致する。

「友よ、アトリエの中に行つて芸術家が仕事をするのを熟視しなさい。もしあなたがそのパレットの周囲に、色調や淡い色調が全くシンメトリックに整理されているのを見出し、しばらくの間の仕事でもこの全体の順序が取りちがえられないならば、その芸術家は冷たくて少しも値打のあることをしないとということをお大言に言つてよい。(中略)色彩の生々としたサンチマンを持っている人は、その画布の上に吸付けられるような眼をしている。その口は半ばひらいている。彼は息をはずませている。彼のパレットはカオスのイメージだ。彼がその筆をつけるのは、そのカオスの中にある。そして彼はそこから創造者の作品をつくる。そして鳥やその羽毛全体がつくりだす色調、また花やその花のピロードのような色、木々やその種々の緑、空の青さやそれらを曇らせている水蒸気、そして動物たちや長い毛、それらの皮のさまざまな斑点、それらの眼に映る火を。彼は身を起しはなれてその作品に視線を投げる。彼はまた坐る。そして君は肉体や羅紗やピロードや綾織布やタフタやモスリンや亜麻布や厚いリンネルや目の荒い布やが誕生したのを見に行く。あなたは木から落ちた黄色く熟れた梨や葡萄の樹に下つている新鮮な実をみるだろう。」(x, p. 468~9, Essai sur la peinture)

デイドロはカラリストとしてシャルダンなどを高く評価し、ブーシェのように頭の中で組立てた色彩を使用する画家を偽の画家として排した。デイドロの理想とする色彩は、そこにある現実の生々とした色調が、画面に浮び上つてさまざまな対象物の質の相異を明瞭に示すようなものでなければならず、どこまでも自然の实在からとられたものでなければならなかったのである。

構図については次のように述べられている。

「画面の上に隣り合いに諸対象を呼ぶところの、またそれらを秘密の気づかない——神の思召のような——糸でつなぐ繊細な華奢な類比、それが何であるかを彼は知らない。すべての彼の構図は、眼にたいして耐えられない騒がしきをつくる。その構図は私が知っているうちで沈黙にたいする最も不倶戴天の敵である。」(x. p. 257, 1765)

デイドロにとってはブーシェの画面の構図は、さまざまなのが描き加えられていて、いたずらにさわがしいと考えられている。尤もときにはそのような構図について

「彼の構図のいかなる部分にも、他から区別してあなたを喜ばせないようなものは何もない。」(x. p. 112, 1761)

と述べているが、このような説明は、ブーシェの構図のさわがしさが、迎合的に描写対象を画面に増加しているにすぎないことを示唆するものといつてよいであろう。主題、描写対象、色彩、構図のような画面の諸要素は、さらにそれらをまとめ、創り出す画家の理念——想像力——人間といった問題に関連する。その点について次に考察したい。

五

デイドロはブーシェにたいし一七五九年の最初のサロン批評では、

「ときどきあなたが私のところへやってくるなら、私はあなたの悪口を言うだろう。しかしあなたはそれをきくとよいのだが。」(x. p. 102, 1759)

と多少は寛大な様子をみせているが、一七六一年の第二回めのサロン批評では、

「何という色彩！ 何という多様さ！ 何という対象と観念の豊富さ！ この人は何でも持っている。真実を除いては。」(x. p. 112, 1761)

とかなり厳しくなっている。さらに

「……彼は社交界の人々と芸術家という二種類の人々に頭を回らした。彼の優雅さと気どり、ロマネスクな優美さ、彼のコケットリー、彼の趣味、彼のくつろぎ、彼の真実、彼の輝かしさ、彼の粉飾を施した人体の肌色の描写、彼の放埒さは、つまらない画家たちやつまらない女たち、若い人たちや社交界の人たち、真の趣味や真実や正しい理念や芸術の厳しさに不馴れな人々を魅きつけずにはおかない。(後略)」

(x, p. 113, 1761)

としてブーシェの作品のもつ世界は、社交界の人々や芸術を理解しない人々にとってもはやされるものであることを指適している。デイドロによれば「偉大な趣味をもった人々や、厳しい古代美術を理解するような人々」(x, p. 113, 1761)と、「このようなブーシェの作品を理解する人々とは別ものである。」

「それらは私にはそう思えるのだが、同じ想像力、同じ趣味、同じ^{スタイル}作風、同じ色調である。ブーシェは人が彼にあるものの製作を依頼するなら、ただちに人がそれを認めるような絵画作品を示す方法をもっている。」(x, p. 113, 1761)

とデイドロは説明する。一人の画家が、自分の製作方法をもち、自分の作風をもち、一見してそれと判明する画面をつくり出す能力をもっていることは決して悪いことではない。むしろ望ましいことであり、デイドロ以後にも絵画史上の多くの作家たちがそれを目ざしさえした。しかしここでデイドロが述べようとしたのはそのようなことではない。ブーシェの画面がある一つの固定した方法のもとに、進歩も発展もなく無期限に産出されることにデイドロは真の芸術と称しがたい面をみたのである。それはもはや画家の生命から出たものではなく、画家のたんなる技術から生れたものにすぎない。

「この作家は、常にまれな才能を墮落させるような靈感、安易さ、魔力、そして欠点をもっている。」(x, p. 171, 1763)

「何という才能の濫用、どれほどの時間の浪費。」(x, p. 172, 1763)

「私はこの人のことをどういってよいかわからない。趣味と色彩と構図と品性と表現とデッサンの墮落は、一歩々々道德の墮落を追う。あなたはこの芸術家が画布の上に何をなげつけることを望むか？ 彼が想像力の中にもっているところのものを望むであろう。しかし極めて低い階級の娼婦（筆者注、宮廷婦人のこと）とともにその生活を送っているような人が想像力の中に何をもちることができるであろうか？」(x, p. 256, 1765)

「友よ、彼が国王の首席画家と名付けられたのは、ブーシェが芸術家であることをやめた瞬間においてである。」(x, p. 257, 1765)

「しかし彼は馬鹿ではない。彼はみせかけのよい画家だ。(中略)彼は芸術についての思想をもっていない。彼は芸術について奇想(Concetti)しかもっていない。」(x, p. 258, 1765)

このようにして長々とつづくデイドロの批難は、遂に決定的場面を迎える。一七六五年の最初の二枚の田園画の二枚めの書出しにおいてである。

「友よ、私の無遠慮な趣味が、この絵画にたいしてはより寛大になるだろうと信じるのか？ 決してそのようなことはない。私の趣味が私の内で叫ぶのが聞える。『サロンから出て行け、サロンから出て行け』と。私は『もっと優しく、もっと優しく』というシャルダンの教訓を繰り返したが、駄目だった。私の趣味はくやしがつて、より大きい声で『サロンから出て行け』と叫ぶ。」(x, p. 261, 1765)

冷静なデイドロにしては珍しく感情的な表現さえみられる。そして一七七〇年のブーシェの死の年に、ブーシェの死後に執筆した一七六九年のサロン批評では、ブーシェが年をとっても少しも老人らしくないことに驚き、それについてまた批難を加えている。(x, p. 387, 1769)

十七世紀にルイ十四世の絶対王制のもとでヴェルサイユ宮殿を中心に、かなり古典的な厳格な趣味を守ってきたフランスの宮廷や貴族は、十八世紀のレジャンス時代を迎えて開放的になり、芸術にたいしてもルイ十四世を中心に楽しむ方向から、個々の宮廷人や貴族が享受する方向へと変化して行った。フランス全体からみれば数少ない宮廷人や貴族たちであっても、十七世紀に比べればおどろくほどの鑑賞人口の増加は、芸術の質にも影響を与えた。ブーシェのような甘い手軽な美の流行は、十八世紀のフランスにとって必然的なものであった。

しかしながらデイドロは芸術のこのような当世風の流行を認めなかったのである。鑑賞人口の増加は、デイドロにとって望ましいことであつたかもしれないが、宮廷人の享樂的な生活の中での量の拡大は、デイドロの好む方向ではなかったのである。デイドロのサロンの抜粋版の解説者ドスネは次のように述べている。

「二〇〇〇の作品をカタログにのこしているこの画家(ブーシェ)が、現実を観察するのに時を費すよりも、その想像力をより以上に信頼するのは当然である。従ってブーシェは日没や日の出を描いた。しかしデイドロに親しい画家達すなわちロランやヴェルネの靈感を発見しようと思う訪問者は、すみやかに失望するであろう。何故ならブーシェの『太陽』は、アムールやニンフたちにとりかこまれた優しいアポロンではないから。ブーシェの『自然』は、神秘的なアレゴリーや反自然の勝利に捧げられた。画家のこの面は、デイドロの批判をのがれなかった。ブーシェの官能性はデイドロの攻撃の本質的な対象である。デイドロはブーシェにおいて放蕩のアカデミズムを非難した。」(Les classiques du peuple, Diderot; Les Salons, Préface et commentaires par Roland Desné, p. 32)

ドスネのこの意見は、かなり公平にデイドロとブーシェの立場を語っている。時代の需要の浪に乗った画家と、厳密な立場から芸術を問題にする批評家の間には、越え難い不一致が生じた。そして批評家の意見もまた次第に時代の浪に乗りはじめる。われわれはそこに十八世紀ロココ芸術の宿命をみるのである。

六

サルトルはフランスの十七世紀においては、絶対王制のもとでイデオロジーと宗教と思想と芸術が、矛盾することなく共存し、作家にはドグマの守り手としてより、中傷者でないことが要求された。制作者と鑑賞者の間には、一般化とまではいかないが世俗化がおこなわれ、奇妙な共犯関係が成立した。そのころ新しく出現した主として文学の作家たちも、宗教的政治的イデオロジーを受け容れ、暗黙のうちにそれらを適用していたと述べている。しかしながら十八世紀においては、作家（とくに文学者や哲学者）が指導階級のイデオロジーを拒絶し、しかも拒否しながら作家は分裂し矛盾する二つの読者層を満足させなければならなくなった（J.-P. Sartre, *Situations, II*, p. 133~150）のである。

デイドロは、ブーシェを拒絶したが、ブーシェ的なものすべてを否定したわけではない。ブーシェの中でも許容できるもの、さらにブーシェを超え、ブーシェを凌ぐ優美については充分に認めたのである。

「……すべて同じように描きこまれたあらゆる部分の間では、眼は立ちどまる場所すなわち空間のゆとりや休息の余地を知らない。（中略）人は描くとき、すべてを描かなければならないか？ 優美にかんして言えば、何かのものを私の想像力によって補わせてほしい。」（x, p. 172, 1763）

「私はこの人が優美とは何であるかを真に知らないとあえていう。私は彼が真実を知らないとあえていう。私は繊細さや素直さや無邪気さや単純さの観念が、彼においてはほとんど無縁のものになっているとあえていう。私は彼が自然を一瞬といえども見ていない、少くとも私の魂やあなたの魂に関係するであろうようにつくられた自然、全く生れたての子供によって見られた自然や、感受性のある女性によってみられた自然を一瞬といえどもみなかったということをあえていう。（中略）厳しい芸術のためには、見せかけ、わずかの見せかけ、気どりで、気位の高さがありすぎる。それはいくら私に裸の姿をみせても駄目だ。」（x, p. 256~7, 1765）

このようにデイドロは、ブーシェの世界が真実の優美からはなお遠いことを説いている。ブーシェは丸顔で小柄な、手足の先の細い美人を描く。ブーシェ夫人がモデルであったと伝えられているが、たとえばポンパドール夫人の肖像画を描くときにも、ポンパドール夫人の姿態は、ラ・トゥールがポンパドール夫人を描いたときとは異って、ブーシェ好みのラ・トゥールよりもやや丸顔の小柄な手足の細い姿で描かれている（図版Ⅱ）。デイドロによれば真実をみていないことになるであろう。従って真の優美からはなれていることになる。たしかにブーシェの世界は、デイドロの述べているような意味において、現実から遊離しており、ある面では観念的であり、頭の中で組立てられたものである。題材も神話画や歴史画が多い。しかしながら初期の「水浴を終えて憩うディアナ」（一七四二年）などは、それなりに見事な美しさを示しており、十八世紀ロココを代表する作品と云ってよいであろう。しかし多くのブーシェの作品の中には、墮落し、マンネリズムに陥っているといわれても仕方のないものもある。ワットーのもっていたある種の詩情や、華やかながら現実の土や草の香りのするような味わいには欠けているであろう。だがワットー、ルモワーンにつづき、十八世紀が爛熟して行く時代に当って、ブーシェの優美の世界から土や草の香りが消え、観念的な田園や箱庭のような牧歌的風景が展開したのは必然的なことと言わなければならないであろう。そしてそれをそのまま容認しなかったデイドロの意見も、十八世紀にとっては必然的なことがらだったのである。

大西克礼氏が「——また仏蘭西十八世紀の美学は、当時の「美的意識」や「芸術様式」の方向に従って、「優婉」^{グレース}の美学的研究をもっと発達せしむべきであったかも知れないが、しかし当時の仏蘭西美学は、多くの場合に此の種の「美」を所謂「Je ne sais quoi」の言葉で片付けてしまったのである。」（大西克礼著美学下巻二三八頁）と述べていられるように、フランスでは美学においても美術史においても、デイドロを補う意味で、ブーシェの世界をも包含するような「優美」^{グレース}を正當に位置づける試みが少なかった。ドイツやその他の国においてもそのことは当てはまるであろう。たいへん大きな問題であるが、今後の課題として考えていきたいと思う。