

Title	ディドロの美術批評『サロン』における「ジャンル画」への視線：グルーズ、ヴェルネ、ユベール・ロベールの絵画について
Author(s)	安部, 朋子
Citation	待兼山論叢. 文学篇. 2008, 42, p. 83-98
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/8495
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

Osaka University

ディドロの美術批評『サロン』における 「ジャンル画」への視線

—グルーズ、ヴェルネ、ユベール・ロベールの絵画について—

安部 朋子

『百科全書』の編集者として有名なドゥニ・ディドロ（1713-1784）は、1759年から1781年の間で9回、アカデミー主催の官展を批評した『サロン』の執筆を行った。ディドロの美術批評について考える際、18世紀の王立絵画彫刻アカデミーの動向を無視することはできない。ルイ14世の晩年、国家財政の破綻により、17世紀末から18世紀前半にかけては、アカデミーがその威信・栄光を失っていた時代であった。その復権を図ったのが、1745年王室建造物長官に就任したルノルマン・ド・トゥルネム（1684-1751）で、歴史画とその「大きな趣味」（Grand goût）への回帰の運動が1747年から開始された¹⁾。これによって世紀末、いわゆる新古典主義の潮流が生じてくることになる。つまり、ディドロの『サロン』が書かれた時期のフランス画壇は、世紀初頭に流行したロココ美学、あるいは「小さな趣味」（Petit goût）に対する反動として、古典回帰への傾向が続いていたのだ。ディドロ自身この運動を支持する立場を取っていることは『1765年のサロン』の一文から理解される。「本年、我々は一昨年と同じほど偉大な絵画（grands tableaux）に恵まれてはいない、一方、小さな作品（petites compositions）はますます増えている。慰みとなるのは、画家たちの幾人かが伸びゆく才能を見せていることだ（1765, p.27）²⁾。」

ここに見られる「偉大な絵画」と「小さな作品」の対立は、単に作品の大きさだけを問題にしているのではない。むしろ、画面に再現される内容

が重視されており、宗教、神話、歴史に主題を採り、それを目にする者の精神を高揚させるような作品、すなわち「歴史画³⁾」に分類されうる作品のみが「偉大な絵画」たりえた。「歴史画」優位の姿勢は、王立絵画彫刻アカデミー設立の目的と深く結びついている。即ち、職人の技として軽んじられていた絵画が文芸に比すべき知的・精神的内容を備えたものであるという考えをフランスで確立することが、アカデミー会員たちにとっての急務であった。

一方、ディドロの『サロン』において、「歴史画」優位の主張は明らかとは言えない。少なくとも、彼が批評の中で多くの言葉を費やし賞賛する、グルーズ、ヴェルネといった画家は、それぞれ風俗画、風景画を得意としており、一見したところ「大きな趣味」とは相容れない。では何故ディドロはグルーズ、ヴェルネの作品を評価し得たのであろうか。以下「歴史画」を推進するアカデミーの主張を踏襲しつつ、独自の視点を獲得したディドロの美術批評の評価基準の一端を明らかにしたい。

1. ジャンル画と歴史画

まずはアカデミーの呈する絵画のヒエラルキー⁴⁾ に対して、ディドロがどのような立場を取っていたか確認することから始めよう。彼は『1765のサロン』の執筆後に書かれた『絵画論』(1766年執筆)で次のように述べている。

私には絵画をジャンル画 (peinture de genre) と歴史画とに分類することは理に適っているように思われる。しかし、この分類において物事の性質を少し検討してもらいたい。花や果物、動物、森、山々の絵に取り組む人々や、平凡な家庭生活から画面を構成する人々のことをジャンル画家と呼ぶ。するとテニールス、ヴーヴェルマン、グルーズ、シャルダン、ルーテルブル、ヴェルネさえも、ジャンル画家となる。し

かしながら、グルーズの『家族に朗読する父親』、『恩知らずの息子』、『婚約』と、ヴェルネの海洋画は私にあらゆる種類の偶発事 (incidents) と場面とを呈するので、これらの絵画は私にとって、プッサンの『7つの秘跡』、ル・ブランの『ダレイオス一族』 ヴァン・ルーの『スザンナの水浴』と同様に歴史画となるのだ。(Essais, pp.66-67)

ここで用いられている「ジャンル画」という語には注意が必要であろう。今日 « Peinture de genre » と言えば、「風俗画」という日本語訳が示すように、市井の人々の日常生活を描いた絵画のことを指している。しかしながら、18世紀フランスにおいて「ジャンル画」は「歴史画」の対立概念であり、「歴史画」に属さないすべての絵画を指していた⁵⁾。この区分に関して、ディドロは疑問を呈し、「ジャンル画」に属する絵画も「歴史画」に匹敵しうることを主張する。即ち、描かれる内容の性質を考慮せず無条件に「歴史画」を優位に置くアカデミーの姿勢をディドロは問題視するの

である。

それでは、ここに挙がる「ジャンル画」、とりわけグルーズ、ヴェルネの絵画のいかなる側面にディドロは注目していたのだろうか。まず、具体的に名前の挙がっているグルーズの3作品について検討してみると、すべてブル



(図1)『恩知らずの息子』

ジョワ家庭で行われた一場面を題材としていることが分かる。『家族に朗読する父』では、家族一同が父親の行う聖書の朗読に耳を傾け夕べを過ごす様子が、『婚約』では、ある娘に結婚を申し込んだ青年と、その申し出

を受け入れる父親の姿、さらにそれを取り囲み喜びをあらわにする家族の姿が、『恩知らずの息子』（図1）では父の反対を押し切って兵役に就こうとする息子の姿と、悲嘆にくれる家族の姿が描かれている。特に最後の作品においては、誇張された人物の表情と体の動きが、光のコントラストと合わさって画面をドラマチックに構成する。それはディドロが比較の対象として挙げているル・ブランの『ダレイオス一族』とも共通する特徴である。この絵画はダレイオス3世と戦い勝利したアレクサンドロス大王が敵方の家族を訪ね彼らの命を救ったエピソードに基づいて描かれている。慈悲深い王の姿は、模範的な国王像を提示しルイ14世からも賞賛された。

再びグルーズの絵画に戻ろう。それは家長を中心としたブルジョワ生活の一場面を提示していた。17世紀ル・ブランによって描かれたのが貴族社会における理想であるなら、18世紀、絵画が次第に大衆化していった時代において、グルーズの描いた家族像は一般市民の模範として機能していたと考えられる。実際ディドロは『1763年のサロン』において、グルーズの絵画に「道徳画」(Peinture Morale) というジャンルを当てはめ「我々を感動させ、教育し、我々の風紀をただし、我々を美徳へと導く (1763, p.234)」性質をもった作品として高く評価している。このように絵画の道徳的内容と登場人物の情動の表現に注目し、ディドロはグルーズの絵画を「歴史画」に匹敵する精神的価値を備えた作品とみなしたのであろう。

一方、グルーズと共に名前の挙がっていたヴェルネの海洋画についてはどのように考えることができるだろうか。ここで先の引用をもう一度確認すると、グルーズとヴェルネの絵画には「あらゆる種類の小事件と場面」があるとディドロは主張する。「小事件」(incidents)、「場面」(scènes) という演劇用語の使用は興味深い。もちろん、「小事件」という語は常に演劇用語として用いられるわけではないが、リトレの辞書では「演劇・小説の主要な筋の中で起こる付随的な出来事」と説明されている。劇詩と絵

画の類縁関係は、元々絵画の理論が劇詩の理論を基盤として形作られたという背景を考慮に入れば自然なことであり、実際デイドロも絵画批評を行う際にもしばしば演劇的な解釈を行う。しかしながら、ヴェルネの絵画の中に「小事件」を見ることは、グルーズの絵画においてそれを見ることほどには容易でないだろう。続いて、ヴェルネの絵画の「小事件」とはいかなるものなのかに注目しつつ、それが歴史画に匹敵しうる理由を考えよう。

2. ヴェルネの海洋画

デイドロの『絵画論』は、先に述べたように『1765年のサロン』の直後に執筆された。この年の美術批評の中で、ヴェルネと「歴史画」との関係性を強く感じさせるのは、官展の公式カタログの中で70番が付けられている『月夜の難破』である。この絵画に描かれているのは、嵐で海に投げ出された後、気を失ったまま救出された女性と、彼女を焚き火で温めてやる男性たち。この一群をデイドロは「想像できる中で最も興味を惹きつける (intéressants)⁶⁾ (1765, p.138)」人物であるとみなしている。残念ながらこの絵画は失われてしまったようだが、ヴェルネが描いた他の難破の画面を考慮するなら、デイドロがこの絵画に見出したドラマは十分理解可能であろう。タイトルにもあるように、月夜に一艘の船が難破する。月の明るい夜であったことが幸いして遭難者は岸に引き上げられる。その人物を蘇生させるために火が焚かれる。天上と地上の二箇所から発せられる光、それを再現する画家のテクニック、さらに画面の主題とそれに伴う付随的な出来事の有機的な繋がりにデイドロは惜しめない賞賛を送る。さらに後の『1767年のサロン』においてもヴェルネへの評価は高い。彼と同じく風景画を得意とする画家ルーテルブールとの比較を通じて、ヴェルネの具体的な優位が明らかにされる。

ヴェルネが、筆の自在さ、効果、技術のあらゆる面で、ルーテルブルよりはるかに優位にあるときでなくとも、彼の作品は、ライバルの作品よりも一層興味深いもの (intéressantes) であろう。ルーテルブルは、作品に羊飼いと動物を導入することしか知らない。そこに何が見られるだろう？羊飼いと動物は、どうしても羊飼いと動物だ。ヴェルネの方は、登場人物と、あらゆる種類の小事件 (incidents) をそこに撒く。この登場人物と小事件は、真実味があるが、田園のありふれた自然ではない。しかし、ヴェルネがどんなに巧妙で、多作であるとしても、観念 (idéal) に関して、なおプッサンの後ろに留まることになる。プッサンのアルカディアについても、すばらしい碑文についても語らないでおこう。(1767, pp.398-399)

技術の卓越については脇に置かれ、ここでも画面に描かれる「小事件」が問題となる。これはデイドロが絵画を評価する際、絵画の中で提示される場面の内容や主題を重視し評価を行っていたことを示している。さらにヴェルネの絵画が再度前世紀の画家プッサンの絵画と比較されている点を強調しておきたい。『アルカディアの牧人』として今日なお名高いプッサンの絵画は、17・18世紀から風景画の傑作として高い評価を得ていた。しかし、「観念」に関わる部分においてプッサンがヴェルネの絵画に勝っているとデイドロが主張する際、それはどういうことを意味しているのだろうか。残念ながらここでデイドロは多くを説明していない。そこでプッサンの『アルカディアの牧人』に言及しているデュボスの『詩画論』を参照してみよう。1719年に上梓されたこの著作は、デイドロが美術批評の執筆を始める1759年の時点で、6版が重ねられ、18世紀の思想家たちにかかなりの影響力を持っていた⁷⁾。デュボスは、画面に複数の登場人物たちで構成された主題を導入することで、風景画はそれを目にするものの心を捕らえること

ができると考える。

彼ら[プッサン、リューベンス及び他の偉大な画家たち]は通常、そこに思索している人物を配置し、我々に思索の理由を与える。彼らは情念に揺さぶられている男たちを置くことで、我々の情念を目覚めさせ、この動揺によって我々の関心をひく。実際、こういった絵画について語られる際、絵画の築山や木々より頻繁に問題になるのは人物たちについてなのである。プッサンが何度か描いた風景画、一般に「アルカディア」と呼ばれる風景に人物が描かれていなかったら、これほど賞賛されていないだろう⁸⁾。

この引用箇所は『百科全書』の「風景画」(paysage)の項目でも典拠無しに借用されており、デイドロも目を通していた可能性が高い。プッサンが1640年頃⁹⁾描いた『アルカディアの牧人』の人物たちの配置は、以下のようなものである。画面前景には、ラテン語で「われアルカディアにあり」と刻まれた墓石、その周りで、驚愕や沈思など様々な表情を見せる4人の若者たち。赤い服を着た男は、碑銘を指し示し画面手前に位置する女性に注意を促す。青い服の男は、膝をつき碑銘をなぞるようにし、その意味を探るような動作をみせる。二人の青年を取り囲む形で向かい合うように配置された女性と男性は共に顔を地面の方に向け静かに物思いに耽っている。デュボスが指摘するように、登場人物たちの瞑想は、絵画を見ている者たちの問題として波及し得る。画面はアルカディアという理想郷においても死が存在し、その脅威から逃れることができないという事実を提示し、生を謳歌している人間に対して疑い得ない未来を突きつけるのである。

ここで我々の問いに戻ろう。先の引用でデイドロは「観念」に関してヴェルネの絵画は、プッサンの絵画に劣るとみなしていた。プッサンの絵画はウェルギリウスやイタリア詩人サンナザーロの作品に基づいており、ジャ

ンルを問うなら「歴史画」とみなすことができる。しかし、アカデミーのヒエラルキーとは別にデイドロにとって重要であったのは、プッサンが扱う主題の普遍性であろう。ヴェルネの描いた嵐の場面が、絵画の登場人物だけの問題に留まるのに対して、プッサンの『アルカディアの牧人』は万人に通じる主題を扱っており観賞者をも同じ思索に引き込んでしまう。この主題の普遍性がプッサンの絵画を高く評価する理由となるのである。

さらにヴェルネの『月夜の難破』とプッサンの『アルカディアの牧人』とが観賞者にどのような効果をもたらすかを考える際、マイケル・フリードが提示した「没頭」(absorbement)の観念¹⁰⁾を適用すると、両者の違いはより鮮明になる。18世紀フランス美学を絵画と観賞者との関係に着目して特徴付けた「没頭」について要約すると、当時官展を批評した文化人たちは、画面の登場人物たちが個々の事柄に「没入」(s'absorber)し、観賞者＝絵画を見る者の存在を排除するように働く絵画、あるいはそれとは逆に、絵画による架空の世界と観賞者のいる現実世界の敷居を取り払い、観賞者を絵画の内部に取り込み、「吸収」(absorber)してしまう絵画¹¹⁾を高く評価したということになる。ここに挙げた「吸収」の事例として考えられるのが『アルカディアの牧人』であり、観賞者は絵画の内部に取り込まれ登場人物たちと共に問題を共有する。一方、『月夜の難破』の場合、登場人物たちは各々の作業に「没頭」し観賞者を絵画の世界から排除する。プッサンとヴェルネの絵画はそれぞれ、優れた絵画に備わる「吸収」と「没入」の形態を持っていると言えよう。

このように『月夜の難破』の画面は登場人物の「没入」を特徴としているが、デイドロによるヴェルネ評価にはもう一方の形態「吸収」も確認される。その極端な例として理解されるのが『1767年のサロン』の中に現れる「ヴェルネ散策¹²⁾」(La Promenade Vernet)である。この文章は美術批評という枠を超え、デイドロがヴェルネの絵画に触発されて生み出し

た一種の物語世界としてとらえることができる。具体的には、デイドロがヴェルネの風景画——読者に対しては現実の風景として描かれる——の中をガイド役の神父と共に周遊しながら目にした光景と彼らの行う様々な対話が物語の核となっている。従って読者は、デイドロの視点から、即ち絵画の架空世界に「吸収」された視点から風景を見ることになる。

このようにヴェルネの絵画世界を土台にして、デイドロが新たに言語による架空世界を作り上げたのは何故であろうか。もちろん、ヴェルネの絵画と距離を保つことで、デイドロは自身の批評の中に新たな要素を盛り込み、より自由な批評を展開することが出来たという利点はある。しかし、それはヴェルネの絵画を現実の光景とみなし言語化した理由にはならない。

むしろその理由はヴェルネの絵画が観賞者にもたらす強い影響力だったのではないだろうか。実際、「ヴェルネ散策」の中の風景がデイドロに及ぼす効果は、それまで絵画を見て感じたことの無い「精神の高揚（1767, p.191）」であったり、「感嘆の叫びを上げ、体が動かなくなり、仰天したままになる（*Ibid.*, p.211）」ような驚きであった。画面に描かれる架空の風景がもたらす衝撃が、観賞者にとっては現実の風景を見た時の体験として迫ってくる。この特異な体験を表現するために、デイドロは「ヴェルネ散策」のフィクションを構築したのであろう。

ここでもう一度『アルカディアの牧人』が観賞者を絵画の内部に「吸収」する事例を思い出してみたい。同じ「吸収」を引き起こす絵画でも、ヴェルネの絵画とプッサンの絵画では着眼点に変化している。プッサンの絵画の場合には作品の主題が観賞者の思索を引き起こすのに対して、ヴェルネの絵画の場合には画家の技術が観賞者に強い印象を与え、それによって絵画の架空世界が現実世界を侵食していると考えられる。画家の技の卓越が観賞者の「吸収」を引き起こす例は、「神殿の部分」と見出しが付けられたユベール・ロペールの下絵（エスキス）についての批評にも見られる。

それ[神殿]は非常に魅力的で、皆がすぐさま認めるような効果を備えている。この作品を前に皆我を忘れる。これは最も強烈な技の魔術(magie de l'art)だ。皆がいるのは、もはや展示室ではなく、アトリエでもなく、教会の中の丸天井の下である。そこには平穏が、心を打つ静寂が、甘みなさわやかさが支配している。(1767, p.364)

このように、芸術家の「技の魔術」によって、観賞者は展示室にいながら絵画の架空世界に「吸収」されてしまうのである。もちろん、観賞者が絵画に入り込んでしまうという状況は、デイドロのような強い感受性を持っていなければ生じないかもしれない。しかし、少なくともデイドロはこの感受性によって風景画から強烈な印象を受け、それゆえヴェルネの絵画を歴史画に匹敵するものと考えたのであろう。

3. ユベール・ロベールの廢墟

風景画が強い効果を発し、観賞者であるデイドロに強い効果を及ぼす例は、ヴェルネの絵画だけではない。すでに先に名前を挙げたユベール・ロベールの廢墟画も同じ観点から、デイドロの興味を引き付けやまない作品であった。廢墟というモチーフは、クロード・ロラン、プッサンの絵画に見られるように古典古代の主題を扱った絵画に適したものとして、つまり舞台を演出する背景として描かれてきた。それが絵画の主たるモチーフとなり、現代の情景の中に描かれるようになったのは、18世紀以降のことである¹³⁾。とりわけ18世紀においては廢墟を生み出した時間の脅威・不可逆性が「甘美な憂鬱」を引き起こし、それを目にする者たち自身の問題として跳ね返り、夢想・内省をもたらすという点は興味深い。それはまさに、デイドロがロベールの批評の中で注目した点であった。この点を考慮に入れながらデイドロが廢墟画をいかに理解していたか見ていこう。

官展の公式カタログで106番が付されている『奥から光が照らされる大

ギャラリー』に関して、ディドロは画家に次のような助言を与える。

というのも、あなたは廃墟画に身を捧げたのですから、このジャンルは独自の詩学 (poétique) があるということを知らなければなりません。[...] この画面には人物が多すぎると、その中の4分の3は消してしまうべきだと感じませんか？そこから孤独と静寂を増大させるような人物だけを残しておくべきなのです。この闇の中で、胸の前で腕を組み、頭を傾けてさすらう男が描かれていたなら、私は一層強烈な感動を受けたでしょう。(1767, pp.337-338)

残念ながら、『奥から光が照らされる大ギャラリー』という作品は今日失われてしまっているが、同じ年に発表された『ローマの港』(図2)の描き方を見ても、ディドロが非難する点は理解されるのではないだろうか。絵画に描かれるのは、船の底を掃除する姿、画面手前で語らう男女、ドームの前に広がるテラスの手すりに洗濯物を干す女性など、廃墟にたくさんの人物が描かれ、のどかな日常風景を表現している。この人物たちの数を減らし「孤独と静寂を増大させる」ようにディドロは求める。つまり、廃墟を描く場合には寂れた印象を与える画面に仕上げるべきであるとディド



(図2) 『ローマの港』

ロは考えるのである。

この点については、彼が『絵画論』の中で主張する「観念の類似」が関係している。ここでは、廃墟と墓とに備わる性質の違いについて言及され、廃墟は「危険の場所」として、墓は「安息の場所」として定義される。従って、廃

墟の周りには通り過ぎていく旅人を描き、墓の周りには休息する旅人を描くことで絵画の効果が強められるというのである (*Essais*, pp.50-51)。ロベールの絵画においても、この「観念の類似」を軸に各要素が互いに結び付けられ、画面全体の統一が生み出されることをデイドロは望んでいると考えられる。廢墟のコノテーションは『1767年のサロン』においてより具体的に説明される。

廢墟が私に呼び起こす観念は大きい。全ては無となり、消えてなくなり、過ぎ去っていく。世界だけが残り、時間だけが持続する。[...] 私が視線を投げかけると、私を取り巻く事物は私に一つの終わりを知らせ、私を待ちうけている終わりを受け入れる。(1767, p.338)

過ぎ去る時間のイメージが強調され、さらにこの引用の後から、抗し得ない時間の脅威について「私」のモノローグが続く。そこには「私を待ちうけている終わり」=逃れることのできない死という、すでにプッサンの『アルカディア』の中で見たテーマが現前する。もちろんここで用いられている「私」は、直接的には批評を行っているデイドロであると理解される。一方でこの「私」は読者をデイドロの生み出す批評の世界に、読者を取り込む原動力としても機能しているように思われる。デュボスが絵画の中に描くように主張した「思索する人物」がそうであったように、批評文に導入された「私」は読者が思索する際の拠り所となるのである。

以上のようにデイドロはユベール・ロベールの絵画が、廢墟のコノテーション、あるいは「観念の類似」を中心として構成されるように望む。するとロベールの選んだ主題そのものがすでに大きな関心を引き起こす性質であることが理解される。すでに確認したように、廢墟の主題に画家の技の卓越が加わる時にのみ、絵画の最大限の効果が発揮される。繰り返しになるが、デイドロの批評において、主題と画家の技術の両側面から批評し

ていくという姿勢は明らかである。

弱い、弱い、ほとんど効果が発揮されていない。先のは想像力の作品だが、この作品は技によるコピーだ。[...]人が話し合うのは筆の魔術についてではなく、時がもたらす荒廃についてである。(1767, pp.334-335)

同じく、ロベールの廢墟画に対する批評であるが、技術的な面では劣った作品として評価されている。しかし、それでも尚、廢墟のモチーフはそれを見るものを強く惹き付ける内容を備えているのである。ここに見られる主題と画家の技術の対立が逆転するのがデイドロのシャルダン批評だと言える。「最高級の技がそこに無かったなら、シャルダンの観念 (idéal) は取るに足りないものであろう (1765, p.111)」。このようにデイドロはシャルダンの絵画においては描かれている内容を重視することなく、画家の技のみに注目し高く評価していることになる。本稿においては、シャルダン批評について十分論ずることはできないが、そこでデイドロが新たな観点から批評を行っていることだけは指摘しておこう。

以上、グルーズ、ヴェルネ、ロベールの批評の中で見たように、基本的にデイドロは「ジャンル画」を批評する際にも、「歴史画」に対して用いられる批評基準を適用する。グルーズにおいては、絵画の教育的側面や、登場人物たちの情念の表現に注目していた。また、ヴェルネに関しては絵画に描かれる「小事件」の有機的な繋がりを賞賛し、その物語性が問題になる。さらにロベールの廢墟画については、そのモチーフがもつ性質に焦点を当て、そこに時の脅威をみることで作品は歴史画と同じく「大きな趣味」を獲得するのであった。このように、絵画の主題・内容を重視した批評を行ったという点では、デイドロの絵画批評は古典的な美的感覚を踏襲していると言わなければならない。一方、アカデミーの示した絵画のジャ

ルのヒエラルキーにとらわれること無しに、独自の価値基準をもって具体的な根拠を示しつつ絵画を価値付けるディドロの姿勢は、今日にも受け継がれる美術批評の道を切り開いたと言えるだろう。

省略記号

ENC. : *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, 1751-1766 (17 vol.)

Essais : Diderot, *Essais sur la peinture dans Essais sur la peinture, Salons de 1759, 1761, 1763*, Paris, Hermann, 1984.

1763 : Diderot, *Salons de 1763 dans Essais sur la peinture, Salons de 1759, 1761, 1763*, Paris, Hermann, 1984.

1765 : Diderot, *Salon de 1765*, Paris, Hermann, 1984.

1767 : Diderot, *Salon de 1767 dans Ruines et Paysage*, Paris, Hermann, 1995.

注

- 1) アカデミーによる諸改革については、Jean Locquin, *La peinture d'histoire en France de 1747 à 1785*, Paris, 1912, pp.1-13 に詳しい。
- 2) 以下ディドロの美術批評からの引用は、上記の省略記号を用いながらページ数のみ示していく。
- 3) この語の使用については若干の注意を要する。例えばビュクダルは厳密な意味での「歴史」を題材に取った絵画を *peinture historique* 神話・宗教の主題をも含んだ物語性のある絵画を *peinture d'histoire* として区別している (Bukdahl, *Diderot, critique d'art*, t.I, p.259, n.5)。本稿で「歴史画」という語を用いる場合にはつねに後者の意味である。
- 4) 絵画を「歴史画」とそれ以外のものに区分し、前者を優位に置くという絵画の序列化は、1663年に採択された27カ条の規約に端を発する。参照：*Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture publiés par A. de Montaiglon, Années 1648-1789*, Paris, 1875-1892, 10 vol.
- 5) 『百科全書』の「ジャンル」の項目を参照のこと (ENC., VII, p.597b)。また、『19世紀ラルース』事典の「ジャンル」の項では『『ジャンル』という語は今日、かつてのような広い意味を持っていない』と説明され、風俗画としての用法が既に定着している (*Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Larousse, Paris, 1872, « genre », t.VIII, p.1169)。
- 6) 観賞者の「関心を引く」ことを美学史的に位置付ける研究として、佐々木

- 健一『フランスを中心とする18世紀美学史の研究 ワトーからモーツァルトへ』（岩波書店、1999）所収、第一章「関心の美学」（pp.59-102）がある。
- 7) 『百科全書』の美学関連項目「風景画」「明暗法」「蠟画法」「主題」「絵画的構成」といった項目でもデュボスを援用した説明が行われており、『詩画論』の影響力がうかがわれる。
- 8) Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 1770, pp.52-53, reprint : Slatkine, 1967.
- 9) ブッサンは1630年頃にもアルカディアの主題を扱った絵画を描いている。碑銘が刻まれた墓石の前に驚きの表情を見せる若者たち、という基本的な構図は1640年頃描かれた画面と共通する。ただし、墓石の上に置かれたどくろや、画面前方にうずくまる川の神アルフェイオスの擬人像、手前から奥へと斜めに伸びる墓石の配置など異なる点も多い。
- 10) Michael Fried, *La place du spectateur : esthétique et origines de la peinture moderne*, Paris, 1990. とりわけ pp.119-132 は本稿との関わりが深い。
- 11) 例えば、『1765年のサロン』に出品された『ロシアの田園風景』において、ディドロは次のように書いている。「私は自らこの風景の中にいる。若者が演奏している間私はこの老人と少女の間でこの木にもたれていることであろう。演奏が終わったなら [...] 若者の隣に行って腰を下ろそう。夜が近づいたなら、三人してこの老人の手を引き小屋に戻ることにしよう」（1765, p.226）
- 12) エルマン版で63ページにわたるこの批評は、自立性の高いもので、『1767年のサロン』から独立させた文庫版も出版されている。*Regrets sur ma vieille robe de chambre suivi de la Promenade Vernet*, présenté et noté par Pierre Chartier, Gallimare, « Livre de Poche », 2004.
- 13) 16世紀から19世紀初頭、ユゴーに到るまでの文学作品の中での廃墟のイメージの変遷に関しては、Roland Mortier, *La Poétique des ruines en France*, Genève, 1974. を参照のこと。とりわけ18世紀の感受性に関する分析としては、富永茂樹「廃墟の十八世紀—あるいは甘美な憂鬱の夢について—」、『空間の世紀』所収、筑摩書房、1988、pp.253-284 がある。

掲載図版

(図1) Greuze, *La Malédiction paternelle. Le Fils ingrat*, vers 1777, 130×117cm, Paris, Musée du Louvre. Photo RMN / DNPpartcom.

(図2) Hubert Robert, *Le Port de Ripetta à Rome*, 1767, 119×145cm, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts.

(大学院博士後期課程学生)

RÉSUMÉ

**Autour des *Salons* : l'attitude et les critères de Diderot envers
les « peintures de genre »**

Tomoko ABE

Denis Diderot, éditeur de l'*Encyclopédie*, a composé les *Salons*, critiques des expositions royales de 1759 à 1781. Pour lire les comptes rendus des peintures exposées, il nous est indispensable de connaître les canons de l'Académie royale de peinture et sculpture. En effet, depuis le milieu du XVIII^e siècle, on avait commencé la réhabilitation de l'Académie qui avait perdu son autorité et sa gloire à cause des difficultés financières de l'État après le siècle de Louis XIV. Les peintres d'histoire qui incarnent le « grand goût » étaient bien encouragés dans ce mouvement en concurrençant le « petit goût » à la mode comme l'esthétique du rococo. La position de Diderot est clairement pour le « grand goût » et contre « petit goût ». Cependant il ne faisait que rarement l'éloge des peintres d'histoire alors que plusieurs peintres de « genre », que l'Académie plaçait au rang inférieur, étaient les préférés de Diderot. Sous quels critères Diderot a-t-il apprécié les peintres contemporains : Greuze, Vernet et Hubert Robert?

Le regard de Diderot à l'égard des compositions de Greuze semble se focaliser sur les aspects moraux et didactiques ainsi que sur les expressions pathétiques des personnages qui caractérisaient les peintures d'histoire. Diderot a vu dans les peintures de Vernet des « incidents » bien inventés et organisés qui peuvent engendrer une histoire. Enfin, les ruines que Robert a peintes agitent l'âme du spectateur comme l'a fait la peinture de Poussin. Diderot a donc discerné les éléments fondamentaux des peintures d'histoire dans les peintures de « genre » remarquables.

キーワード：ディドロ、サロン批評、グルーズ、ヴェルネ、ユベール・ロ
ベール