

現代日本美術におけるリアリズムの意義について

青山昌文¹⁾

Sur l'importance du réalisme dans les beaux-arts contemporains du Japon

Masafumi AOYAMA

要旨

野田弘志は、現代日本のリアリズムを代表する画家であるが、彼は、2010年に『リアリズム絵画入門』という著作を出版し、そこで絵画芸術について哲学的な理論考察を行っている。彼は、マルセル・ブルーストの書いた或る文章を引用しており、そのブルーストの文は、ラスキンの著作『アミアンの聖書』の訳者の序文の中の、以下の文章である。

「詩人は一種の書記であり、その秘密の多かれ少なかれ重要な部分を自然が口述する通りに書き取る人間である以上、この神的なメッセージに自分自身の考えをなにひとつ付け加えないことこそが芸術家の第一の義務であるのを理解なさるであろう。」

野田は、このブルーストの言葉がもっている重要な意義を指摘しており、彼によれば、自己表現ではなく、〈存在〉の重い厳粛さを、トータルに表現することをこそ、画家は、全力を尽くして目指すべきなのである。野田の美学は、プラトンに由来する、古典的にして哲学的な、ミーメシス理論に基づくものなのである。そしてまた、野田の美学は、デイドロと同様に、存在の大いなる連鎖の哲学にも基づいている。

現代日本の画家の美学は、プラトン美学並びにデイドロ美学と同じく、古典的にして正統的な美学なのである。

sommaire

Hiroshi NODA est un peintre représentatif du réalisme contemporain du Japon. Il a publié un ouvrage intitulé *l'introduction à la peinture réaliste* en 2010. Ses réflexions portent sur la théorie philosophique de l'art pictural et il cite un passage de Marcel Proust.

Proust écrit dans sa préface du traducteur de *la Bible d'Amiens* de Ruskin que vous comprendrez que, le poète étant une sorte de scribe écrivant sous la dictée de la nature une partie plus ou moins importante de son secret, le premier devoir de l'artiste est de ne rien ajouter de son propre crû à ce message divin.

Noda fait remarquer l'importance de ce passage. Selon lui, le peintre doit faire tous ses efforts de représenter totalement la gravité de l'être, et non pas d'exprimer le soi-même. Son esthétique se base sur la théorie philosophique et classique de la mimesis originaire de Platon et sur la philosophie de la grande chaîne de l'être comme Diderot.

L'esthétique du peintre japonais contemporain est classique et orthodoxe comme celles de Platon et de Diderot.

現代の日本において、美術は、相当に多様な在り方をしてしている。そもそも、「現代」を、どのような時代認識に基づいて、何時から何時までとするのか、また、「日本」を、どのような視点に立って、どのレベルで議論するのか、そして、「美術」を、いかなる立

場に立って、その範囲を取りあえず設定するのか、ということ自体が、極めて根源的な問いなのであって、その問いの「深度」に応じて、「解」は、果てしない広がりをもちうるのである。

ここでは、論を先に進めるために、この根源的問い

¹⁾ 放送大学教授（「人間と文化」コース）

自体の本格的考察を、さしあたり、正面から行うことを差し控えることとする。当面、極めて概略的に言えば、「現代」とは、3・11の東日本大震災を大きな転換点として内に含む、ポストモダニズム以降の今日の状況の時代を指し、「日本」とは、地理的な日本列島並びにその周辺の島々だけではなく、いわゆる「日本文化」の次元における文化的共通体をも指し、そして、「美術」とは、平面、立体を問わず、主として視覚によって捉えられる芸術的構築物を指すこととする。

リアリズムとは何か。これもまた、実は、根源的問いであって、立場によって、複数の定義が成立しうるが、ここでは、クールベがその典型とされているような、反アカデミズム的、反神話的、反権威主義的にして社会主義的とも言える「写実主義」の意味ではなく、語源的にラテン語のresに即した哲学的意味の強いリアリズムについて考察することとする。即ち、「物質」「事物」「出来事」「事実」を表現しようとし、更に「真実」「世界」「存在」の次元までも表現しようとする芸術創造の在り方・構えを意味するものとして、リアリズムを定義する。

この意味のリアリズムを、現代日本美術において考察する際に、一つの重要な言説が、芸術家本人によって為されている。それは、画家野田弘志が2010年に公開した書物『リアリズム絵画入門』¹⁾であり、本論文においては、主として、この芸術家自身がこの書物において語っているリアリズムの思想内容を、美学的・芸術学的・哲学的に問い直し、検討することを通して、現代日本美術におけるリアリズムの意義の一端を明らかにしてゆくことにしたい。

一般的に言って、芸術家自身の言葉は、芸術家が抽象的・概念的・学問的な言葉の専門家ではないがゆえに、注意を要するものである。しかしながら、野田弘志の場合は、1995年から2005年まで、広島市立大学芸術学部教授であったのであって、他の多くの画家とはこの点で異なり、野田本人が「学生に絵の実技指導をすることはほとんどなくて、絵の制作には直接かわりないリアリズム絵画の哲学的な問題について話をすることがほとんどでした」²⁾と述べているように、その著作は、抽象的にして理論的な考察をも展開しているのである。もちろん、野田は、あくまでも画家であり、絵画作品にこそ、彼の探究の核が存していることは言うまでもない。この当然のことを認めたと、彼の抽象的にして理論的な考察を、厳密な学問的立場から検討してゆくことにしたい。

野田は、『リアリズム絵画入門』の第3章「制作心構え篇 視ること・考えること」において、次のようなアドバイスをしている。

「——リアリズム絵画を習得するための第一の心構えは何ですか？

真っ白な紙に単純な形をとらえて描いていくということは、自分の眼を頼りにして物に近づいていくため

の重要な方法です。物に本当に近づくための道は、それしかありません。

物を見ないで写真を撮って描いたり、空想でとらえたり希望的に見て描いたりしますと、永久にリアリズム絵画には行き着けません。誇張された表現とか甘い表現とか自己流の味付けをしないで、ひたすら現実を直視することによって、そこに物が在ってそれを包む空間が在ること自体に厳粛なものを感じることができはるはずでず。(…)

「…詩人は一種の書記であり、自然が口述する通りに、その秘密の多かれ少なかれ重要な部分を書き取る人間である以上、芸術の第一の義務は、この崇高なメッセージに、自分自身の考えを何一つ付け加えないことであるのがおわかりになるだろう。」(保荊瑞穂編集「ジョン・ラスキン」『プルースト評論選Ⅲ』芸術筑摩書房)

私たちがこのような考え方でデッサンを描いていけたら収穫が多いのではないかと思います。³⁾

ここには、極めて古典的にして正統的なリアリズムが語られている。

「物に近づいていく」ことこそが、重要なのであって、「空想でとらえたり希望的に見て描いたり」する主観的な行為は、芸術家の採るべき行為ではないのである。主観主義的に、「誇張された表現とか甘い表現とか自己流の味付けを」行うことは、自己表現こそが芸術であると声高に言い立てる近代主観主義者の推奨する行為であるが、本来の、芸術家の採るべき行為ではない。本来の、芸術家の採るべき行為は、「ひたすら現実を直視することによって、そこに物が在ってそれを包む空間が在ること自体に厳粛なものを感じること」なのであり、つまりは、〈存在〉の厳粛さを、深く受け止め、為しうる限り、その〈存在〉の厳粛さを、それ自体において、そのまま、その全体を、表現することなのである。

この、極めて古典的にして正統的なリアリズムは、野田が引用しているマルセル・プルーストの言葉によって、更に、古典的正統性をもつものとなっている。ここで、野田の引用の元の文章を、少しだけ広い範囲で引用しておくことにしたい。プルーストは、以下のように、語っているのである。

「次に読者は、カーライルにとってと同じくラスキンにとって、詩人は一種の書記であり、その秘密の多かれ少なかれ重要な部分を自然が口述する通りに書き取る人間である以上、この崇高なメッセージに自分自身の考えをなにと一つ付け加えないことこそが芸術家の第一の義務であるのを理解なさるであろう。」⁴⁾

一読して明らかのように、野田の引用は、元の翻訳の文章を、より分かりやすく変更しているが、意味は、全く変えていない。そして、この元の翻訳の文章は、大変良い翻訳であるが、しかしながら、一点だけ、誤訳とまでは言えないまでも、より古典的・正統的翻訳が望ましい箇所があるのであって、それは、「この崇高なメッセージ」と翻訳されている箇所であ

る。この箇所のプローストの原文は、「ce message divin」⁵⁾なのであって、この「divin」は、「崇高な」と訳するよりもは、「神的な」と、フランス語の原義に即して訳すべき言葉なのである。と言うのも、プローストは、ここで、明らかに、芸術のホメロスの・神的起源論に拠って立って自らの芸術論を展開しているのであり、その古典的・正統的な芸術起源論こそが、近代主観主義的な自己表現説の誤りを的確に指摘しているものなのである。

そこで、次に、この、プローストが拠って立った、芸術のホメロスの・神的起源論について、少しだけ見てゆくことにしたい。それは、プラトンの芸術哲学なのであって、プラトンの古典的美学に拠って立つことは、20世紀の文学に深い影響を与え続けた作家にとっても、何ら自家撞着でもなく、時代錯誤でもないのである。とかく、日本においては、現代文学の研究者は、現代文学にのみ研究を傾注する傾向が見受けられるが、研究対象の現代の文学者自身は、古典的教養を踏まえた上で現代的挑戦を行っているのが現実であり、プローストが、プラトン美学の上に立って、現代的文学の挑戦を行っていることは、何ら想定外のことではないのである。

プラトンは、『イオン』において次のように述べている。

「それは、技術として君の所にあるわけではないのだ、ホメロスについてうまく語る、ということはね。それはむしろ、神的な力なのだ、それが君を動かしているのだ。それはちょうど、エウリピデスがマグネシアの石と名付け、他の多くの人々がヘラクレアの石と名付けている、あの石にある力のようなものなのだ。つまり、その石もまた、単に鉄の指輪そのものを引くだけでなく、さらにその指輪の中へ1つの力を注ぎ込んで、それによって今度はその指輪が、ちょうどその石がするのと同じ作用、即ち、他の指輪を引く作用を、することができるようにするのだ。その結果、時には、鉄片や指輪が、たがいにぶら下がりあって、極めて長い鎖となることがある。これら全ての鉄片や指輪にとって、その力は、かの石に依存しているわけだ。これと同じように、ムッサの女神もまた、先ず自らが、神気を吹き込まれた人々をつくる。すると、その神気を吹き込まれた人々を介して、その人々とは別の、靈感を吹き込まれた人々の鎖が、つながりあってくることになるのだ。即ち、叙事詩の作者たちで、優れているほどの人たちは全て、技術によってではなく、神気を吹き込まれ、神懸かりにかかることによって、その美しい詩の一切を語っているのであり、その事情は、叙情詩人たちにしても、その優れた人たちにあっては同じことなのだ。つまり、叙情詩人たちもまた、ちょうどコリュバンテスの信徒たちが、正気を保ちながら踊るのではないように、同様に、正気を保ちながらその美しい詩歌を作るのではない。むしろ彼らが調和や韻律の中へ踏み込む時は、彼らは、狂乱の状

態にあるのだ。そして、ちょうどバッコスの信女たちが、河から蜜や乳を汲み上げるのは、神懸かりにかかることによってであって、正気のままではそうはできないのと同じように、叙情詩人たちの魂もまた、神懸かりにかかることによって、彼ら自らが語っているそのとおりのことを行っているのだ。(…)詩人というものは、翼もあれば神的でもあるという、軽やかな生きもので、彼は、神気を吹き込まれ、吾を忘れた状態になり、もはや彼の中に知性の存在しなくなった時にはじめて、詩を作ることが出来るのであって、それ以前は、不可能なのだ。(…)神は、彼ら詩人たちからその知性を奪い、託宣を告げる者たちや神の意を取り次ぐ聖なる人たちを召使いとして使用しているように、詩人たちをも召使いとして使用しているのであるが、その神の意図は、聴衆である我々に、次のことを知らしめようとしているわけだ。つまり、それほど値打ちのある数々のことを語るのは、知性の不在沈黙にある彼らではない、むしろ、神自らがその語り手であり、神自らが、彼ら詩人たちを介して、我々に言葉をかけているのだ、ということだね。」⁶⁾

これが有名なプラトンの詩的靈感論である。ここで「君」と語りかけられているのは、イオンという名の吟誦詩人であり、イオンは、ホメロスの詩作品の魅力——芸術の力——に引き寄せられて、その魅力の虜になり、そのようにして自己をホメロス作品に同化させて、ホメロス作品を歌うのである。イオンは、ホメロス作品を人びとの前で高らかに歌いあげることによって、ホメロス芸術の力を、自己を媒体として人びとに伝えるのである。これは、他人の作品を歌う吟誦詩人としては、普通の在り方であり、イオンは、その中で、傑出した吟誦詩人であるがゆえに、良く、ホメロスの芸術の神髄を、力を、自己を媒介として、聞いている人びとに、伝えることが出来るのである。

そして、プラトン美学の神髄は、このような、芸術の力の伝播が、単に、芸術家ホメロスの力を伝播させる吟誦詩人において生じているだけではなく、芸術家本人においても、生じているのである、ということ語っている点にある。即ち、芸術の力は、実は、芸術家ホメロスから発出しているのではなく、神から発出しているのである、ということこそ、プラトンは明らかにしているのである。ホメロスは、自己表現するのでは全く無く、自己の内面からオリジナリティあるものを生み出すのでは全く無く、創造的想像力によって個性を表現するのでは全く無く、それとは全く反対に、神の言葉を吹き込まれて詩作品を創作するのであって、この意味において、ホメロスは、神と人びとを繋ぐ媒介者に過ぎないのである。イオンが、ホメロスと人びとを繋ぐのと同様に、ホメロス本人、芸術家自身が、神と吟誦詩人、更には吟誦詩人の歌を聴いている人びととを繋いでいるのである。芸術家は、まさに、「一種の書記」にすぎないのであって、神に由来する神的な (divin) 「メッセージに自分自身の考えをなにひとつ付け加えないことこそが芸術家の第一の義

務である」のである。

ここには、極めて見事な、超近代主観主義的美学が語られている。プルーストにとっても、プラトンにとっても同様に、芸術とは、自己自身とは異なる、他者——しかも、その他者は、単なる他人などではなくして、圧倒的なパワーをもって、芸術家に迫ってくる他者であり、端的に言えば、その他者とは、神あるいは、神にも匹敵するような、大いなる存在なのである——からの強い働きかけによって、動かされて、創造するものなのであり、自己表現などという、ごさかしい近代主観主義的な小さなものでは全く無いのである。

確かに、プルーストとプラトンとの間には、相違もまた存在している。それは、プラトンにおいては、芸術家を動かすものは、神であるのに対して、プルーストにおいては、芸術家を動かすものは、「自然」である、という相違である。「自然が口述する通りに」「その（即ち、自然の）秘密の多かれ少なかれ重要な部分を」「書き取る人」こそが、詩人であり、芸術家であるのである。自然が与えてくれる、神的と言ってよいほどの「メッセージに自分自身の考えをなにひとつ付け加えないことこそが芸術家の第一の義務である」と、プルーストは、断言しているのであって、まさに、プルーストは、この自己表現の徹底的排除において、極めて古典的・正統的なミーメーシス論者なのであるが、そのミーメーシス美学は、プラトンとは異なっており、神を前提とはせずに、自然を前提としているのである⁷⁾。

これは、古代ギリシアの芸術家ではない、20世紀に大きな影響を根本的に与えた現代の芸術家として、誠に、相応しい相違である。

そしてまた、これは、現代において絵画作品を創造している、野田弘志にとっても、重要な点なのであって、まさにこのことゆえに、野田は、プルーストによって現代的な変更を加えられたミーメーシス美学を、正しいものとして、称揚し、「私たちもこのような考え方でデッサンを描いていけたら収穫が多いのではないかと思います」と述べているのである。

野田は、この重要な発言の直後に、この「自然」に関連して、次のような、極めて注目すべき言葉を語っている。

「——何をお手本にすればいい？」

レオナルド・ダ・ヴィンチなど、古今のこの道の達人は、『経験から学べ』と言います。『ノウハウで描くな』、『手は外に出た脳である』とも。手で経験しながら考える。それをしっかり繰り返すうちに、明暗の階調であったり、色彩の調和であったり、自然が持っている秩序や法則を少しずつ学ぶことができるのです。

——自然の通りに写せない物だってあるはずですよ。

太陽は猛烈に明るく、本当の闇は漆黒なので、自然が持っている階調をそっくり写すことは無理です。だから、自然の中の階調の幅を狭く移調して写し取らな

ければなりません。自然の秩序と法則をきちんと移調することができれば、絵画は、実在の『物そのもの』になります。白黒で描いても、色彩で描いても、『物そのもの』になることができます。⁸⁾

この実作者として貴重な発言は、実は、プラトンに始まるヨーロッパのミーメーシス美学の18世紀における遙かな正統の後継者であり、世界史上初の本格的美術批評家でもあったデイドロの発言と、全く軌を一にしている発言なのである。デイドロの以下の発言を試みることにしよう。

「目を野原に向けてみたまえ。そしてそこには、あなたの目にショックを与えるようなものは何も存在していないということを見てみたまえ。自然は、全ての対象の間に一種の平衡・釣り合いを確立しているのだから、その平衡・釣り合いをこそ、(画家は)模倣しなくてはならないのである。しかし、これが全てではない。芸術家の(駆使しうる)諸色彩は、その生き生きとした鮮やかさにおいても、また、その闇の暗さにおいても、自然の(駆使しうる)諸色彩に、決して匹敵することが不可能であるがために、芸術家は、ここでもまた、自分の(駆使しうる)諸色彩の規模を、自然の(駆使しうる)諸色彩に類するようなものとして、自分で自分のために作り上げることをせざるを得ないのである。いわば、絵画は、宇宙の太陽ではない自己の太陽をもっているのである。」⁹⁾

このデイドロの発言に関して、こともあろうに、現代フランスの代表的なフランス18世紀研究者の一人ロラン・デスネは、以下のように、全く誤った解釈をしてしまっているのであるが、そのような、誤った解釈ではなく、まさに野田弘志が述べているようなことこそが、デイドロ美学に相応しい、正しい理解の仕方なのである。今ここで、その全く誤った解釈を引用して、如何に、現代日本の画家の方が、現代フランスの代表的なフランス18世紀研究者の一人よりも、正しい美学に立っているのかということ、また、如何に、現代人が、代表的な研究者といえども、近代主観主義に囚われてしまっているのか、ということを明らかにしておくことにしたい。

デスネは、1972年に刊行された『哲学史』第4巻「啓蒙」において、次のように述べているのである。

「趣味という現象に注意を引く(…)かたわら、デュ・ボスは芸術創造のプロセスを《天才》のはたらしに帰している。しかし、こうやって熱狂や想像力を復権させながらも、彼はまだ模倣という古典主義的な考え方にとらわれている。天才は『他の人に見えるとおりの自然』の『コピー』を構想できるというのだ。けれど、天才は人間の内部で、自然の内に発見されるダイナミズムと同種のダイナミズムであるとしたら、自分の外にある対象を模倣するのではなく、自己の対象を創造する能力をももつはずではないか。これが、シャフツベリの哲学から特に刺激を受けたデイドロの美学のジレンマ、というよりは緊張である。絶対的な模倣などありえないことを知っているデイドロは、単純

な再現という説（シャルダンの静物画では『桃や葡萄が食欲を起こさせ手を近づけさせる』ことに、『1759年のサロン』で彼は驚嘆している）と純粋な創造という説（『絵画はいわば、宇宙の太陽ではない自己の太陽をもっている』と1760年の『絵画芸術について』にはある）のあいだで揺れ動く。¹⁰⁾

ここに見られるのは、ドイツ観念論美学以降に喧伝された、極めて近代主観主義的な「天才」概念を、カント以前の古典主義時代に強引に押しつける誤謬である。カント以前の古典主義時代においては——そしてそもそも、プラトン・アリストテレス以降のヨーロッパの古典的美学・芸術理論の伝統において——、模倣は、決してここで語られているようなコピーではなく、熱狂や想像力もまた、決してここで語られているような模倣の敵対物ではなく、そしてそもそも、模倣と創造は、決してここで語られているような対立概念ではないのである。

カント以降にしか妥当しない、単に近代主観主義的な、偏狭な立場に立って、デスネは、デイドロのうちに、ありもしない「ジレンマ」ないし「緊張」を見だし、デイドロのシャルダン論を「単純な再現という説」と速断し、「自己の太陽」というデイドロの言葉を「純粋な創造という説」と速断しているのであるが、デイドロのシャルダン論が、ここで語られているような「単純な再現という説」では全くないことは、言うまでもないことである¹¹⁾。

「宇宙の太陽」と「自己の太陽」に関して言うならば、この『絵画芸術について』と訳されているデイドロの文章は、『文芸通信』*Correspondance littéraire*の1760年3月15日号に発表された、ヴァトレの詩『描く技』*l'Art de peindre, poème par M. Watelet*についてのデイドロの批評文である。このヴァトレの詩は、デッサンや色彩等の、絵画を制作するに当たって画家が身につけなければならない様々な絵画技法についての詩であり、その実践的な描き方についてのデイドロの批評の言葉こそが、この『絵画芸術について』と訳されている、先に引用した「目を野原に向けてみたまえ。…」の文章なのである。この「目を野原に向けてみたまえ。…」の文章を一読してみれば明らかなように、これは、デスネが速断しているような、模倣を超える天才の創造についての文章では全くない。デイドロはここで、デスネとは全く反対に、自然に比べて人間の成し得ることには、大いなる限界があり、画家は、自然に匹敵する豊かな色彩をもてない、と述べているのである。絵画の太陽は、自然の太陽よりも劣っている、ということこそ、デイドロは述べているのであって、カント以降の天才を礼賛するドイツ観念論美学と根本的に異なる、プラトン・アリストテレス以降のヨーロッパの古典的美学・芸術理論の伝統の内にデイドロはしっかりと立っているのである。

デイドロは、単純な再現という説と純粋な創造という説のあいだで揺れ動いているのではない。そうでは全くなくして、デイドロはここでも、人間の成す芸術

は、自然のもっている豊かさを持ち得ず、芸術は、自然の絶妙な平衡・釣り合いを模倣しなくてはならない、と述べているのである。デイドロは、ここでも、揺るぎなく、自然＝本質のミーメーシスの美学を述べているのである。

デスネのこれほどの誤謬は、なぜ生じたのであろうか。それは、先にも述べたように、デイドロとは全く相容れない、デイドロよりのちの、単にドイツ観念論美学において喧伝されたにすぎない天才説・創造説——「偉大な創造的主観性」の説——を、誤ってデイドロに押しつけたためである。このような誤謬は、残念ながら、独りデスネにのみ見られるものではない。多くのデイドロ批判——デイドロは矛盾に満ちているとか、揺れ動いているなどという言説——が、単にドイツ観念論美学において喧伝されたにすぎない近代主観主義を無批判に正しいと思い込む「独断のまどろみ」から、生み出されているのである¹²⁾。

このような、近代主観主義的な「独断のまどろみ」の誤謬から、野田弘志は、遙かに遠い地平に立っている。野田は、実作者として、自然と人間の決定的な違いを認識しており、自然の廣大無辺にして無限な「階調の幅を」人間は、「狭く移調して写し取ら」ざるを得ないのであり、その点において、人間は、自然に、確かに、敵わないのであるが、しかし、逆に、人間は、自然の廣大無辺にして無限な「階調の幅を」「狭く移調して写し取」ることに成功するならば、その時には、人間は、「自然の秩序と法則をきちんと移調すること」に成功することになるのであり、その時には、人間の創造する「絵画は、実在の『物そのもの』にな」るのである。野田は、デイドロと同じく、人間が、為しうる限りの努力と精進を積み重ねてゆけば、自然と同じ規模では決してないにせよ、自然の本質を、狭い規模においてミーメーシスしうる、と考えており、「全ての対象の間に一種の平衡・釣り合いを確立している」自然の調和的な在り方——即ち、「明暗の階調であったり、色彩の調和であったり」する、「自然が持っている秩序や法則」——を、芸術家は、（狭い規模においてであれ）作品においてミーメーシスする——即ち、表現する——ことができる、と考えているのである。これこそ、実在のミーメーシスという、古代ギリシア以来の、古典的正統的なミーメーシス美学にほかならない。野田は、プラトン以来デイドロにまで受け継がれている、ヨーロッパの古典的正統的なミーメーシス美学の、現代日本における、実践者なのである。

この、野田の、ヨーロッパの古典的正統的なミーメーシス美学は、細密描写に関する、以下の発言にも、良く窺われるものである。

「——リアリズム絵画というのは、絵の細部を虫眼鏡で見ても細かく描かれているものだと考えられがちですが。

髪の毛一本ずつまで描いた絵を見た人は『これはす

ごい』と感動するかもしれません。『これがリアリズム絵画だ』と。それは大変な誤解です。よく見るときわめて浅薄な絵であることが多々あります。なぜかと言うと、にきびやうぶ毛まで描こうとすると、そこだけに描き手の意識が集中し末端が肥大化したような状態になり、全体としての統御が効かなくなり、画面全体がぎくしゃくとしてしまうからです。

細部を際立たせるための技術を、よく『超絶技巧』などと呼んだりしますが、それをやることによって大事なことを犠牲にしてしまうことがあります。存在の本質を追究するという困難な道から逃れるためのアリバイとして超絶技巧をやったりすることになるからです。

リアリズム絵画では、細部は常に全体の中に在るということを頭にたたき込んでおかなければなりません。

『神は細部に宿る』は、美術史家アヴィ・ヴァールブルクの西洋芸術の本質を射抜いた言葉ですが、神を全体ということの比喩として考えれば、細部には全体が在る、つまり、細部とは常に全体の構造と呼応したものであるというわけです。細部は全体を強化するもので、逆に全体を弱めるものであってはならないのです。真の全体は単純です。¹³⁾

ここには、極めて見事な美学が、実践に裏打ちされて、的確に述べられている。野田のめざすリアリズム絵画は、アメリカで一時流行したスーパーリアリズムのごとき細密描写でもなく、人の眼を驚かす超絶技巧の細部描写でもないのである。「細部を際立たせるための技術」に寄りかかって、人の眼を驚かす超絶技巧の細部描写にこだわると、画家は、「全体」を取り逃がしてしまう危険に陥ることになってしまうと、野田は、実践的なアドバイスをここでやっているのである。

まさに、「細部は常に全体の中に在る」のであり、『神は細部に宿る』のである。野田が、ここで、「神を全体ということの比喩として考え」ていることは、先に見てきた、ブルーストにおける「神」の「自然」への置換と同じ思想であって、宗教ではない、現代的な、美学・哲学として、当然の妥当な置換である。

「細部は常に全体の中に在り」、「細部には全体が在る」のである。「細部とは常に全体の構造と呼応したものである」のであって、全体から切り離された、全体と無関係な細部などは、どこにもないのである。

これこそ、実は、絵画のみならず、人間が生きている、この現実の世界そのものの在り方にほかならない。世界自体が、「細部は常に全体の中に在り」、「細部には全体が在る」、という在り方をしているのであり、世界においては、「細部とは常に全体の構造と呼応したものである」のであって、全体から切り離された、全体と無関係な細部などは、どこにもないのである。

この思想は、ヨーロッパにおいては、〈全存在の連鎖〉の哲学であり、古典的には、古代ギリシア以来の

〈一にして全 *ἐν καὶ πᾶν* (ヘン・カイ・パーン)〉の哲学であり、現代的には、ホーリズム holism (全体論)の哲学であって、東洋においては〈一即一切〉の哲学である。

世界自体が、まさに、〈全存在の連鎖〉の内にあり、ヘン・カイ・パーンのな、全一的な、在り方をしていながらゆえに、「存在の本質を追究するという」リアリズム絵画は、必然的に、ヘン・カイ・パーンのな、全一的な「全体」を表現することをめざすものなのである。

この、極めて、古典的正統的なミーメシス美学を、野田は、以下のように、2、3の具体的作品を例にとり、いかにも、実作者らしく、語っている。

「私はいま有珠山の初春風景を描いていますが、早春の芽吹き喜びといったような、俳句の季語のような情感を描くつもりはありません。アトリエで絵を見た人はつまらないとがっかりする人もいますが、私には興味がない。

それよりも、有珠山は地球がどろどろとした溶岩が詰まった球体であるということ、空は永遠の宇宙へとつながっているということを教えてくれる。そのことを描けたらいいということを考えるのです。芸術の根幹は春夏秋冬変わりません。そのような永遠の空間を創り出すまで描けなければ描いたとは言えないと考えるわけです。¹⁴⁾

『牛乳を注ぐ女』は、描かれた物を一つ一つ列挙したとしても、実に簡単なリストに終わってしまいます。女性の着ている物も、厨房仕事のためのごく簡素なものです。絵の右三分の一はほとんど白い壁だけになっています。それが在ることによって、机の上の質素な食品や壁の道具、女性のたたずまいに豊穡な感じを与えています。可能な限り不必要なものは取り除き、構図も単純化していくという指向性は重要で、それがこの絵を深く大きなものにしていくのです。

絵の細部は一見、顕微鏡的に描かれているように思われるかもしれませんが、必要不可欠な描写しか行われていません。それなのに物も人物も空間も、あたかも生々しくそこに在るかのような迫真性を持っているのは、あらゆる細部が独立したものとみなされず、全体の空間の中で、ちょうどオーケストラのバイオリンの一つの音色がそうであるように、ハーモニーを奏でるために捧げられているからです。

このようなことから私は、『牛乳を注ぐ女』はフェルメールの最高傑作だと思っています。¹⁵⁾

主観的あるいは文化的な「情感」に寄りかかるのでは全くなくして、地球そして、遙かな宇宙全体と深く結ばれている、全一的な〈存在〉の深さ、すごさ、重さ、をトータルに描ききること、こそが、野田弘志が、『蒼天』においてめざしたことなのである。

フェルメールの『牛乳を注ぐ女』は、「必要不可欠なものだけを画面に登場させて、「可能な限り不必要なものは取り除き、構図も単純化してい」る作品で

あり、また、それらの描かれているものたちも、細密な描写では実は全く無く、「必要不可欠な描写しか行われてい」ない作品であるが、そうであるにも拘わらずではなくして、まさにそうであるがゆえに、絵の中の存在たちは、「あたかも生々しくそこに在るかのような迫真性を持っている」のであって、それは、まさに、全一的な〈全体〉が、そこに表現されているからなのである。自然の、世界の、階調が、調和が、人間に為しうる限りの技術によって、細部を描き込まないことによって、見事に、人間に為しうる限度ぎりぎりまで、ミーメーシスされているからこそ、フェルメールの《牛乳を注ぐ女》は、「最高傑作」となっているのであり、世界自体の、まさに、〈全存在の連鎖〉の内にある、ヘン・カイ・パーン的な、全一的な、在り方が、見事に、人間に為しうる限度ぎりぎりまで、ミーメーシスされているからこそ、フェルメールの《牛乳を注ぐ女》は、「最高傑作」となっているのである。

野田弘志の、『リアリズム絵画入門』は、このようにして、まことに、見事な、ヨーロッパの古典的正統的なミーメーシス美学に基づく、実践的な絵画の指南書なのである。

このような、本格的なヨーロッパ美学に基づく実作者が、現代日本に存在していることは、現代日本が、例えば、デイドロ美学を誤解してしまった現代フランス人研究者のレベルよりも、より高いレベル、より本格的なレベルにおいて、ヨーロッパ美学の中の汲むべき美点¹⁶⁾を理解している地平に立っていることを示しているのである。

主観的な「情感」に流されず、また、美学的・哲学的に、近代主観主義を超えた地平に立って、世界の本質を、深く、重く、全一的に、トータルに、表現すること、このことこそが、現代日本美術におけるリアリズムの意義なのであって、野田弘志の著作と画業は、その一つの試みとして、注目に値するものなのである。

言うまでもなく、現代日本美術におけるリアリズムの意義は、ここで明らかにされた、野田弘志の著作と画業に、限定されるものではない。別の、角度から、別の切り口から、複数の芸術家が、それぞれ、悪戦苦闘しているのである。それらの芸術家たちの画業については、後に稿を改めて述べることとして、本論文においては、極めて見事な、古典的正統的な、ヨーロッパ・ミーメーシス美学に基づく著作と画業を、展開している野田弘志に着目して、その意義の一端を明らかにした次第である。

注

- 1) 野田弘志著『リアリズム絵画入門』（芸術新聞社、2010年）
- 2) 同上書、200頁。
- 3) 同上書、56-57頁。
- 4) マルセル・ブルースト著岩崎力訳「ジョン・ラスキン」（保莉瑞穂編『ブルースト評論選Ⅱ芸術篇』、筑摩書房、ちくま文庫、2002年）19頁。（尚、野田の引用の「『ブルースト評論選Ⅲ』」は、『ブルースト評論選Ⅱ』に訂正すべきものである。）
- 5) John Ruskin, *La Bible d'Amiens*, traduction, notes et préface par Marcel Proust, Paris, Société du Mercure de France, MCMIV, p.56.
- 6) Platon, *(Œuvres complètes, tome V-1ère partie, Ion)*, Les Belles Lettres, 1996, pp. 35-36. (533d-534d) 森進一訳『イオン』（『プラトン全集』第10巻、岩波書店、1975年）127-130頁。
- 7) プラトン美学・哲学自体が、神を別の存在に置き換える可能性を内に持っている、開かれた、普遍性のある美学・哲学であるということ（即ち、プラトン美学・哲学が、単なる宗教ではなくして、まさに、哲学であるということ）に関しては、拙著『芸術史と芸術理論』（放送大学教育振興会、2010年）52-53頁を参照して下さい。
- 8) 野田弘志著『リアリズム絵画入門』57-58頁。
- 9) Grimm, Diderot, Raynal, Meister, *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, Paris, Garnier Frères, 1878, Kraus, 1968, t. 4, pp. 198-208.
- 10) Roland Desné, *La philosophie française au XVIIIème siècle dans Histoire de la philosophie*, 4, Paris, Hachette, 1972, p. 113. (日本語訳は、野沢協監訳『啓蒙時代の哲学』、白水社、1976年、132-133頁の翻訳である。)
- 11) この点については、拙論「シャルダンの芸術技法とその理論的解釈」（『研究』第2巻、東京大学文学部美学芸術学研究室、1983年、174-186頁）を参照して下さい。
- 12) ロラン・デスネの文章の引用の箇所からここまででは、拙論『デイドロ美学・美術論研究』（東京大学提出博士學位論文）の序論2-4頁の再録であることをお断りしておきたい。
- 13) 野田弘志著『リアリズム絵画入門』64-65頁。
- 14) 同上書、74頁。
- 15) 同上書、127-128頁。
- 16) 私は、ヨーロッパが、日本よりも、基本的に優れているということを主張しているわけではありません。そのようなことは、言うまでもないことであって、ヨーロッパの中には、美点だけではなく、欠点もまた、多く存在していることは、言うまでもないことです。ただ、私は、ここで、ヨーロッパの中の、汲むべき美点に着目して述べているのであって、それは、その着目が、日本文化自体を、より豊かにするものであると考えているからこそ、そのようにしているわけなのです。

(2012年11月28日受理)