

〈書評〉

リンダ・ノクリン『リアリズム』  
——ペンギン・ブックス「様式と文明」シリーズ, 1990——  
(了)

円尾 健

本号に先立って、第37号と38号にそれぞれ頭書の書評を発表（前者には、いわゆる書評を、後者にはそれに付随して、われわれ日本人にとってリアリズムとは何か、ということ）を、それでともかくこの書評を打ち止めにするつもりであったが、今振り返ってみて、あらためてその広がり、その複雑さと深さを痛感する。そして同時に、それが正面から取り上げられて論じられることの、いかにとほしかったかということも。

そこで最後に、まとめとして、前二回論じたりなかった点について若干の考察を付け加えてこの書評の結びとしたい。

1

さて、この『リアリズム』の著者ノクリンは「文化や伝統の既成概念の枠組み見直しの先陣を切っていた」（坂本満）と紹介されているが、もともとこのペンギン・ブックスの「様式と文明シリーズ」は、芸術上の様式を、文脈を拡大して検討する、すなわち「時代ごとの歴史的概観といた性質のもの」ではなく、それぞれの重要な様式を切り離して個別に扱うのではなくて他の分野とも関連させ、さらに思想や文明の流れの中で捉える、一ことで言うて「芸術史のわくを超える」ことを目的とするものであった。本書の著者も、芸術史を専門とするが、それ以外に文学、思想的教養をふまえ、全体を歴史的、社会的視野の下に、いうなれば「通常の文学史や美術史のわくを超えて」展開していて、それはすでに紹介したとおりである。

ところで、これも最初に述べたように著者は、リアリズム研究の方向を決定するに当たって若干の問題が生ずるといい、マニエリスム、バロックといった用語が、視覚芸術に固有な、様式上のカテゴリーを定義するのに用いられるのに反し、リアリズムのそれが、主要な哲学上の問題とも密接に結びついていることをあげる。そして、リアリズムと現実という問題に言及して、リアリズムの観念を悩ます混乱の根本的な原因の一つとして、高度に問題をはらんだ現実という観念との、そのあいまいな関係を指摘していることをあらためて確認した上で、以下の小論に移ることにしよう。

この冬、大阪で第十三回司馬遼太郎「菜の花忌」シンポジウムというのが催され、評者も聴衆

の一人として出席する機会を得た。テーマは司馬の主著の一つ、『坂の上の雲』についてであって、パネリストは詩人の中村稔、映画監督の篠田正浩、建築家の安藤忠雄など多彩な顔ぶれであった。その席で、中村は作品の主要人物の一人である正岡子規について語り、「近代俳句は、子規が現れなければ成立しなかった」といい、子規による「写生」の発見とは、「いわば近代リアリズムの発見だ」とする。さらに、この『坂の上の雲』からいちばん学ぶべきはリアリズムであるとも語っている。(なお、シンポジウムの詳細は、2009年3月13日号の「週刊朝日」に所収。また、司馬には、山本七平との対談「日本人とリアリズム」がある。念のため。)

さらに、たまたま目に触れた「文芸春秋」(1996年4月号)の「西欧文化と向き合い続けた四十年」と題するインタビューで、劇団四季の主宰者、浅利慶太は「日本で芸術の仕事をするということは、結局は西欧の文化とどう向き合うか、ということにつきまします」といい、その観点から、長年の舞台の現場の経験をふまえた貴重な知見を披露している中で、日本人とリアリズムの関係に言及していて、その根幹に触れた感想を語っている。最後に、交流のある中国演劇界が取り上げられてその現状が語られ、次いで四季に留学中の中国人が登場するが、彼女はこの間、四季内部のオーディションで、日本人にまじって「美女と野獣」のナンバーを歌ったのであった。「感動的ですからありましたね。彼女の表現には魂の深さがありました。日本の子達は譜面に書いてある字を拾って、自分の気持を込めながら歌うというやりかたです。」ついで、この日本の演出家は「あらためて、リアリズムという問題を考えさせられた」と告白し、続けてつぎのようにいう。

中国の演劇界のほうが、リアリズム演技に関しては高い水準です。明治の近代化以来、日本人は結局、リアリズムを本質的にとらえられなかった。リアリズムという名の形式主義ばかりやっていたんですね。なぜ日本では本物のリアリズムが育たなかったのか。これはむづかしい議論になります。[……] (傍点筆者)

以上の、現代日本を代表する詩人や演出家のリアリズムをめぐる発言は、あらためてリアリズムとは何か、そしてそれは日本人にとって何を意味するか、を問いかけるもので、いずれにしろ、今さらのように、リアリズムを日本語の「写実主義」で置きかえるだけで、それを単なる過ぎ去った十九世紀の遺物ぐらいで片付けてこと足れりとして来たのが、いかに不毛な議論であったかを明らかにしているといつてよいだろう。(ついでながら、先の号でも紹介したように、これも現代日本の代表的演出家の蜷川幸雄も、リアリズムについて浅利と同趣旨の発言をおこなっているが、両者はいずれも問題を正面から受け止めてそれぞれ自分のことばで語っているのに反して、これまた先の号で引用した現代作家の加賀乙彦が述べているように、文学者たちの方は一研究者も含めて一おおむね、もっぱらリアリズムを貶め、罵倒するのに終始して来たのは何を意味するのだろうか?)

ところで、『フランス・ロマン主義と現代』(宇佐美斉編、筑摩書房、1991年)は、四年間にわたって、ほぼ七十回の研究発表と討議を経て成立したという労作であるが、その「序 ロマン主義を考えるために」において、編者はまず「ロマン主義の諸問題を考えることは、近代とは何かを問うことと多分に重なり合う」といい、本書のねらいをロマン主義の時代—ヨーロッパの十八

世紀後半から十九世紀後半に及ぶ、ほぼ一世紀一に支配的であった、巨大な精神運動としてのロマン主義を、フランスに焦点をしばって、努めて今日的な視点から総合的に再検討する試みである、とする。そして、現実の精神運動としてのロマン主義が、近代ヨーロッパの産物であることを確認した上で、わが国でのフランス・ロマン主義の研究がドイツやイギリスのそれと比べてかなりの立ち遅れを見せていることを指摘し、「特定の作家や作品に限定してこれを論ずる専門研究は比較的さかんであるが、フランス・ロマン主義を統一的にとらえようとする試みはごく少数の例外を除いてほとんどなされて来なかったといわざるを得ない」と断ずる。この欠如を補うのが先決問題であり、そのような基礎作業の積み重ねなくして、定点をあいまいにしたままの観測に、豊かな成果は望むべくもない。

以上の、編者の主張はいちいちもつともであり、当方としては何の異論もない。それにしてもそこで指摘されている、わが国の研究の現状は、何もフランス・ロマン主義だけの問題ではないだろう。リアリズムそのものにしても、ロマン主義におとらず近代ヨーロッパの産物であることに間違いはないが、こちらの方はわが国で、統一的に捉えようとするどころか、いかなる扱いを受けて来たか、ここで繰り返すまでもないだろう。

## 2

さて、以上のように見てきて、リアリズムをどのように捉えるか。前二回の書評で、評者は、少なくとも問題の所在ぐらいは明らかにできたのではないかと考えるが、検討の過程で新しい問題が生じてきたのも事実である。先にあげた『フランス・ロマン主義と現代』の序文で編者はロマン主義を今日どう捉えるか、その見取り図を作成していて、その一つとして年代学的な研究をあげて検討している中で、「例えば写実主義や自然主義は、本当にロマン主義に敵対するものであるのだろうか」と問い、そしてロマン主義の対立者ないし反対派をも取り込むような視点が必要だと主張している。きわめて新鮮にしてダイナミックな問題提起であり、ロマン主義研究のみならず、リアリズムのそれも大きく前進させる可能性をはらんでいると考えるが、残念ながらそれ以上の言及はなく、今後の発展に期待するしかないのだろう。

一方、最初の書評で紹介したように、音楽批評家の吉田秀和はリアリズムを論じて彼我の違いを指摘し、「リアリズムは日本にももちろんある。だが違うものだ」という。「日本人は見たくないものは見ない癖がある。」評者はそれにヒントを得て、若干の考察を加え、その中で、「見たくないものは見ない」のでは、厳密に言ってリアリズムとはいえないのではないかと疑問を呈した。なぜなら、「見たくないものを見ない」のであれば、それは容易に「見るべきものをも見ない」、あるいは「見るべきものから目をそらす」に通じる可能性があり、それは少なくとも近代リアリズムの精神とは違うからである。ともあれ、以上については最後にもう一度触れることにして議論を先に進めよう。

さて、リアリズムの捉え方をめぐって、それが今日提起する基本的な問題を二三、見てきたが、もちろん問題はそれに尽きるわけではない。ただし、いずれもこの小論の枠を超える大問題であ

り、これ以上は別の機会にでもゆずって、あとは、以下にある美術批評を紹介してこの書評を閉じることにしよう。その美術批評とは、『一般絵画史』（*Histoire générale de la peinture*, Flammarion, 1968）の「V<sup>e</sup> XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles」の、Hans L.C. Jafféによる序論である。これは、リアリズムを主題とするリアリズム論ではなく、リアリズム以前のréalité、現実に着目し、近代世界におけるその現実の意味を探る試みであるが、リアリズムのみならず近代芸術の性格を理解する上できわめて示唆に富むと判断し、以下にその骨子を伝えるしだいである。

「この序論ののっけからいうが、十九世紀と二十世紀の絵画は一つの実体を成している」と執筆者のJafféはいう。そんな主張は、どのようにして正当化でき、また、両世紀の間の共通点とは何か？

この研究の対象とする歴史的時期は境界がはっきりしていて、一方はフランス革命と、革命と旧時代の伝統との断絶であり、他方は、要するに、この文章が日の目を見た日付である。一世紀半以上に及ぶこの時期は、一体と見なすことができる。それは非常に単純な理由によるもので、それはこの時期の間に、絵画が非常に特徴的な発展を遂げたからだ。150年来の絵画の本質は何であったかといえ、その根源にあって、後にそれを形成した唯一の原理をたずねることになる。

この原理について、与え得る最良の定義は、現実という問題が主題であるということのように思われる。われわれに関係する時代より前の時代で、この問題を、これほど明晰で意識的に提起した時代はなかった。他の時代で、それを絵画上の考察や探求の中心とした時代はなかった。この作業は、十九世紀と二十世紀に委ねられたのである。（傍点筆者）

十五世紀のネーデルランドの画家や、バロック時代のスペインやオランダの芸術家たちが、すでに現実を発見して、それを素晴らしい熱意で研究していたことは事実だが、芸術は、その当時にあっては別の規則に従っていて、われわれがやっているように、この「現実とは何か」という問いをむき出しに問うたことは一度もなかったのである。

現代では、絵画の、宗教や国王と王朝、古代人の神話とのきずな、これらの、何百年を経たきずなは大幅に断たれてしまった。だから絵画には、それほどさし迫った問いを自問する可能性—義務とさえいえる—があるのだ。

歴史の過程で、初めて人間は宗教、神話、王朝制度の序列などが提供してくれていた基準をもはや持ち合わさず、かくして現実を前にして無防備の状態にある。現実それ自体がいわば人間にとって他のテーマと並んで主題となり、考察のテーマとなったのである。……初めて絵画は本当に「Weltanschauung」（独：世界観）の、この表現の、もっとも字義どおりの意味における世界観の表現となった。芸術家が世界を凝視するのは、それを説明するためであり、その「réel」な内容、その真実を報告するためである。現実とは何か？（傍点筆者）

この問いは、アリアドネの糸のように十九世紀と二十世紀の絵画に沿って展開し、Jafféはそれ

が、この時代の絵画の進化を決定し、その成長と発展の法則の根拠となる原理である、とする。そして、その具体的な例をあげているがそれは省くとして、われわれの検討する時代のごく初期に、二人の画家が現われて、それぞれ正反対の解決策を提示することとなる。アングルとドラクロアがそれで、かれらの全く正反対の仕事ぶりに、それ以降の芸術の方向を決定する極性が姿を現わすのである。それぞれアプローチは相反し、対立するが、二人とも、自分に問いかける問いに対する答えを、自然そのものの内部に探ったのであった。そこに近代の、すべての絵画の出発点があり、かれらの気質の違いにもかかわらず、この先駆者たちを後進に結びつける共通点は、「現実とは何か？」ということであった。

以上のような観点から、Jafféは十九世紀から二十世紀へと継起する各エコール—バルビゾン派に始まり、リアリズム、印象主義から現代の抽象絵画にいたるまで—の検討を行っているが、それはこの小論では省略する他はない。そして最後に、この最近百五十年間の芸術史は、近代の中心に位置する問題、すなわち現実の表意的なイメージの探求の、可視的表現であるとして、次のようにこの序論を結んでいる。

この問題は、近代絵画の運命を支配した。それは、同様に文学、哲学、そして近代科学を刺激するものでもあった。問題は、現実の本質が、本当に何であるかを知ることだ。この問題は、それを提起するのは画家だけでなく、現代のすべての人間である。それは、今日の人間が前にして苦闘し、その答えが人類の運命そのものに結びついている問題なのである。(傍点筆者)

以上が、Jafféの序論の骨子である。当然のことながら、全体は美術を中心に、近代世界と現実、そして現実が近代世界にとって持つ意味をめぐって展開されているが、最後に述べられているように問題は美術の枠を超えていて、あえて紹介の労を取ったしだいである。スペースの関係で、冒頭のアングルとドラクロア以外に、個々のエコールや作家の論評に触れられなかったのは残念としても、ふつう片や新古典主義、そして片やロマン主義の総師として対立的に扱われる両者を、アプローチこそ相反するとはいえ、問題の解決を自然そのもの、すなわち現実世界に求めたという点で、シャムの双生児のように一体として見るということだけでも、問題の把握の鋭さがうかがえるだろう。さらに、現実それ自体が一個のテーマとなり、かくして絵画は、文字どおり世界観の表現となったのであるという重要な指摘があるが、この「現実とは何か」という現実感覚が、そのままいわゆるリアリズムに直結するわけではなく、両者を混同することは厳につつまねばならないということは十分認めたいであろうと、すでにいくつか見た日本のリアリズム論の中で、このような問題の提起が一度でも行われたことがあったらどうか？

さて、リアリズムそのものにもどるとして、この三回の書評で問われたのは、「リアリズムとは何か」という基本問題と並んで、「われわれ日本人にとってリアリズムとは何か」ということであった。この後者については、すでに批評家の吉田秀和、加藤周一、寺田透、作家の伊藤整、さらに美術史の高階秀爾などの諸家の所説を参考にして考察を進めて来たのでここでは繰り返さない。ちなみに、日本人のリアリズムは、当然のことながら日本人のメンタリティ、そしてその

物の見方に根ざしているが、以上の作業を通して、そこにはある傾向—現実をありのままに見ることを妨げる、あるいはそれを中和してみる傾向—があるように思われる。吉田の指摘する「見たくないものは見ない癖」、伊藤のあげる、とかく日本人の見せる「自己放棄、自己整理」はまさしくその証明といってよいだろう。そして、それが日本人のリアリズムというものなのだろうが、同時に痛感するのは、リアリズムが—それをそのまま採用するにしろ、「写実主義」と翻訳するにしろ—ことばの問題でもあるということである。というのは、例えば長谷川真理子『科学の目、科学のこころ』（1999年、岩波新書）の中で、著者は、「科学は、もともと日本が生み出したものではない」ので、そこに使われることばは、多くは翻訳であるといい、自然科学におけるコミュニケーションのむづかしさを訴えていて、あらためて日本の西洋を通しての近代化という問題を考えずにはいられないが、ジャンルこそ違っても、リアリズムについても状況は同じであることを忘れてはならないだろう。

以上、リアリズムについて検討を重ねながら、「日本人は西洋風リアリズムが苦手」とするのならば、そして、日本にもリアリズムはもちろんあるが、それは「違うもの」だとすれば、それはなぜか、そしてどう違うのかという疑問の答えを探ってここまで来た。冒頭で紹介したインタビューで、劇団四季の浅利慶太は舞台人として日本のリアリズムについて語り、「明治の近代化以来、日本人は結局、リアリズムを本質的にとらえられなかった」と述懐している。「リアリズムという名の形式主義ばかりやっていたんですね。なぜ日本では本物のリアリズムが育たなかったのか。」だとすれば、本物のリアリズム論が育たなかったのも当然であろう。そしてもし、このささやかな書評が、そういった空白を埋めるのに多少でも役立ったとすれば、望外の喜びである。

さて、この書評を閉じるに当って、あらためて本格的なリアリズム論の構築の必要を感じずが、本当の問題はリアリズム以前にあるように思われる。芸術の中で、とくにリアリズムは *réalité* を抜きにしては考えられないが、日本では、すでに見たようにその現実そのものに対する関心が—それを見ようとしなかったり、和らげようとするのはあっても—旺盛であったとはとうていいえないだろう。その点、Jaffé は現実そのものを問題の中心に据え、近代世界における現実の意味を探っていて、われわれのリアリズム理解の上からも示唆するところ大きいと考える。ともあれ、「現実とは何か？」まずそこから踏み出すことが、本格的なリアリズム論の第一歩となることを信じて筆をおくことにする。