

## 本書のインターネット公開に当たって

本書執筆の動機は、日本でロシアの写実主義絵画がほとんど注目されていない状況に、「こんなに素晴らしい絵画なのにどうして」という疑問を持ったからであるが、それと言うのも、国際物流を扱う会社に勤めていた関係で一九八九年より四年間モスクワに駐在し、ひよんなきっかけから絵画鑑賞や絵を蒐集することが私の数少ない趣味のひとつに加わったというか、のめり込むほど夢中になるような経験をしていたからで、そのお蔭で日常的にその絵画芸術から計り知れない楽しみと癒しを得ていた私としては、その体験からしてそんな疑問を抱いたのはごく自然なことであった。

三年、四年と時間が経つにつれて、日本のその状況が少しも変わらないのを見るうち、そのような状況が改善するよう私も、たとえ僅かとは言え、何か手助けをすべきではないのかと思うようになった。それというのも、現代ロシア写実主義絵画の極めて高い芸術レベルからすれば、できるだけ早い機会に、誰かがその絵画の普及に役立つことを本格的にしなければならないのは言うまでもないことであるが、実際にそれをやろうとする人は、いたとしてもごく限られた人であろうし、それは言い換えれば、いつまで待つかわからないということにもなるので、それなら私も他人頼みにせず、自分なりになにがしかのことをやってみようかという気になったからである。それで、その時の私にできることを消去法であれこれ考えて、最後に残ったのが自分の体験を基にその絵画についての本を書くことであった。

本書を書き始めて半年後の一九九八年四月に、原稿の約七割の下書きを終えたところで二度目のモスクワ駐在をすることになったため、原稿の完成を見たのは、その駐在期間中であつた。脱稿したときは、当然のこととして、駐在を終えて日本に戻ったら本書を出版することをまず考えたのであるが、それと同時に、世界中の人が閲覧するインターネットの絶大なる情報波及効果に注目し、日本での出版が一段落したら、いずれ遠からずのうちに、ホームページ作成の準備を始め、私の知っている英語とロシア語の翻訳により世界の絵画専門家や美術愛好家等に本書を読んで貰おうという計画を持っていた。

本書の日本での出版については、二〇〇五年五月に何とか実現することができ、その結果として読者の方々の称賛のコメントを幾度となく頂戴したことや、また本書がそう多いとは言えないながらも、東京芸術大学等の美術を専門に教える大学や一般の総合大学等の学部図書館や国立国会図書館その他、一応は日本全国にまたがる公共図書館に蔵書され、専門的な美術の研究や絵の研鑽に携わる人たちや絵画愛好家の方々の目に触れ、現代ロシア写実主義絵画の参考文献として役立つ可能性が確保できたこと等、ささやかながらも、出版した反響はそれなりにあつたのであるが、長らく続いている出版業界の不況でちょっとでも高価な本、特に美術書はなかなか売れないと言われている状況の中で、増刷するにも至らず、今のところその効果は、期待したようにはいかず、かなり限定的なものになりそうである。

それで、今回当初の目的通りホームページを開設する前の準備段階において、英語、ロシア語の翻訳だけでなく、日本語の原文も加えて、本書を三か国語で公開ことにした。

それまで露訳テキストを何十回と読み直し、その読み返しの過程で気付いた日本語原文

の間違いや、不適切に思われる表現をその都度修正し、露訳に反映してはいたが、三カ国語での同時公開の決定に合わせて、本書の完成度を高める観点から改めてその巻頭に載せる論考を加筆することにし、また日本で本書を出版した後に出て来た参考事項等も加えることにした。改定版というほど大幅な変更ではないが、テキストの内容が当初のものと多少変わったという意味で、敢えてその言い回しを使わせて頂いた。

ところで、最初のモスクワ駐在の後、ロシア写実主義絵画が少しも注目されていないに等しい日本の状況を見て、それはロシア絵画の優れた実物を、美術館等で常時鑑賞できるような環境が日本にないからだ、深く考えもせずに単純に考えていたのであるが、本書の出版を契機に日本の絵画販売の動向なども知るに及んで、それだけが原因というわけではなく、そもそも日本では写実主義の絵画様式そのものに関心が薄いらしいというのが解ってきた。つまり、ロシア絵画が注目されていないのは、その絵画のレベルの高い絵が広く知られていないということもあるが、それ以前の問題として、その絵画が写実主義様式であるということにより深刻な原因があると思うようになったのである。

日本はアマチュア画家を含めて写実主義絵画を描く画家は多いし、二科展等の公募展やその他の展覧会を見た経験から言えば、良い絵に属する写実主義の作品もそれなりにあるのであるが、需要の観点からすると、写実主義の第一人者と目される現代画家の作品でさえ、よい値段がつかないのだという。売れっ子の日本画や前衛芸術の作家が破格の値段で取引されているのと比べるまでもなく、その購買需要の低迷は、写実主義絵画そのものの人気のなさを象徴している。

しかし、改めて考えてみれば、その人気の低迷は長期に亘り続いていたのであり、私がそれに気付かなかったのは、とりわけ絵に興味を持つ以前もそれ以降も、印象派や後期印象派ばかりが話題になる日本の状況に気を取られて、その裏返しの現象である写実主義絵画が蚊帳の外にあることに注意して目を向けることがなかったからである。

そこで、自分自身がそれについての正しい認識を持つためにも、その原因はどこにあるのかという問題意識をもって、写実主義様式を中心に再度西洋美術史を当たり直し、自分でも色々考えて、その絵画の不人気の原因となったある種の要因、写実主義の絵画様式の命運に関わる美術史進展上の偶然やボタンの掛け違い、ないしは誤解や偏見といった要因が相互に絡んでいて、現在に至るまで写実主義が正当に評価されないような状況が一世紀以上にも亘り長期に続いているという既成の事実を自分なりに確認したわけである。これは西洋美術史に絡んだ話なので、日本ばかりでなく、欧米その他の国々の地球規模にまたがる傾向であり、ほとんどが写実主義様式のせいであつたという性質のものではないため、写実主義画家の正当な評価の観点からも軌道修正すべき事柄であろう。

現在は写実主義絵画の再評価も徐々にではあるが、ともかく進行しているようである。しかし、脱写実主義絵画の黄金期に形成された写実主義絵画軽視の傾向が今も根強く残り、それが現在もその絵画の不人気の要因のひとつになっているのであるから、その状況は、写実主義絵画の再評価を少しでも早めるためにも、取り除くことが求められる。幸いなことにその心理的要因は、誤解を解くことによって治癒の手立てを取ることでもできるので、それで、この紙面を利用して、写実主義絵画の人気低迷が続く主な原因がどこにあるのか指摘し、その原因を詳しく解明したいと考えている。

話の焦点が写実主義絵画なので、ご存じの方も多いたは思うが、まず美術史におけるその絵画の概要につき手短におさらいするのが良いであろう。

写実主義絵画様式は、発祥の地フランスにおいては、一八四八年の二月革命と共に歴史の表舞台に登場し、第二共和制と次の第二帝政の時代にそれなりに花を咲かせながら、一八七一年に起きたパリコンミュンの崩壊と共に終焉に向かうという歴史を刻むことになる。

その軌跡をなぞるように辿るのが、フランス写実主義絵画の巨匠、言わずと知れたギュスターヴ・クールベ（一八一九~七七）である。と言うよりは、写実主義の大家と言われる画家は他にも何人かはいたようであるが、その作品の西洋美術史に占める記念碑的な偉大さ、重要度から言って、彼ほど際立つ存在感を持った画家は彼を置いてほかになく、それゆえ、彼が行った制作活動の軌跡が、フランス写実主義絵画運動の歴史そのものになっているのである。

クールベは、フランス東部の田舎町、オルナンの中産階級の家生まれ育ち、絵については先生について習ったことはあっても、正規の絵画教育を受けたことはなく、その彼が二十歳の時に絵の修業のためにパリに出て来てからは、もっぱらルーブル美術館でヴェネツィア派のヴェロネーゼ（一五二八~八八）や、レンブラント（一六〇六~六九）、ベラスケス（一五九九~一六六〇）その他の巨匠の作品の模写に専念して、二十五歳になる頃には、早くもハイクラスの職業画家を思わせるデッサン力を身につけている。

画家としての活動の当初からロマン主義的な絵を描いて、サロン（官展）への入選に関してはそれほど大きな成果をあげていなかったクールベであるが、その彼が一八四八年の二月革命により左派暫定政府が樹立されると、満を持していたかのように庶民の生活を題材にした写実主義絵画を描き始め、二月革命の翌年に開かれたサロンで「オルナンの食休み」（一八四八~四九）が二等賞になったのを皮切りに、二年後の次のサロンに初期の代表作である「石割り」（一八四九~五〇）、「オルナンの埋葬」（一八四九~五〇）ほか、全部で七点もの作品を出品し、クールベはそのサロンが終わる頃には、一躍有名な画家になっていた。

写実主義は、非日常的な特異な世界を題材にしたロマン主義に反発して出てきた絵画様式であるだけに、画家の周りにある日常的なものを題材にするのをひとつの特徴とする絵画であり、そのため当時、神や王侯にしか与えられていなかった大画面に庶民の生活の一齣を描いたそれらの作品は、驚きをもって迎えられ、大センセーションを巻き起こしたが、それは写実主義様式が時代に先駆けて生まれた前衛的な絵画であったことを如実に示している。

クールベに好意的であった政権は、ルイ・ナポレオンのクーデターによって四年十か月の短命に終わることになり、次の第二帝政の政権はルイ・ナポレオンを中傷した咎で投獄した社会主義思想家プルードンと親交があり、彼の思想的影響を受けたクールベを好ましくない人物と見なし、またクールベもその政権を嫌うという波乱含みの両者の関係が、第二帝政の崩壊するまで十八年に亘り続くことになるが、人体描写の伝統的な技法をマスターして自らの画風を確立していたクールベは、絵によって自活の道を切り開き続け、一八六六年のサロンに出展した「女とオウム」（一八六六）が大評判を取る頃には、支持者に資本家や裕福な貴族も加わって、既に押しも押されもせぬ大家であった。

しかし、クールベは、スイスの亡命先で五十八歳の生涯を閉じてしまう。彼は政治に巻き込まれて孤軍奮闘した独立独歩の画家であったためか、志を同じくする画家のグループを作らず、後継者を育てることに熱心でなかったため、彼の手塩にかけた弟子といった直属の後継者がいなかったのと、クールベを師と仰いだ印象派のグループが、写実主義をより徹底する目的から、それまで画家がアトリエで描いていたのを止めて、戸外での写生による絵の制作を習慣としたため、それが勢い光を主体に描写対象を表現する方向に導くことになって、当初の写実主義絵画を描こうという意図とは裏腹に、印象派を結果的に脱写実絵画に変えることになる。その上、後期印象派やフォーヴィズム等、印象派に続く諸流派も、脱写実の流れを継承発展させることになり、そんなことで、写実主義絵画はその発祥の地であるフランスにおいては、そのまま廃れてしまう。

しかし、その一方で、写実主義絵画様式は、クールベの作品を通じてドイツ、オランダ、ベルギーに広がり、更には東欧、ロシアや北米等に伝播して行くことになる。その中であって、特にロシアにおいて写実主義絵画は、特異の発展を遂げながら現在に至っている。

ところで、日本や欧米その他、地球規模で印象派や後期印象派等の近代西洋絵画のファンは圧倒的多数と言えるほど多いであろう。これから述べることは、それらの絵画に関連することにつき、常識として定着しているある概念に挑戦して穴を空けていくような話になるので、それらの絵画専門家を含めた多くの絵画愛好家、なかんずく印象派の熱狂的なファンの方々にとって反発や戸惑いを覚える個所もあるかと想われる。

しかし、誤解を避ける意味でも釈明しておきたいことは、実は私も近代西洋絵画のファンなのである。モスクワに駐在して絵に興味を持つようになって、ロシア絵画のみならず、西洋絵画を見るために日曜日ごとに美術館に出向いたものである。ご存知のように、ロシアは十月革命以前に制作された近代西洋絵画の名作を数多く所蔵している。プーシキン美術館とエルミタージュ美術館に常設展示されているそれらの名画を幾度となく鑑賞したのは、それらの作品の魔力に強く引き込まれたためであり、その絵画の芸術レベルの高さも熟知しているつもりである。しかし、その一方で、それらの近代西洋絵画に加えて同時にロシア絵画をつぶさに鑑賞する幸運にも恵まれ、のめり込むほど夢中になったため、写実主義絵画等の近代ロシア絵画やその伝統の上に発展した現代写実主義絵画も、その芸術レベルにおいて近代西洋絵画に引けを取らないものであるという強い思いを持っている。

残念なことに、ロシア革命以降の鎖国状態と戦後長らく続いた冷戦時に特異の発展を遂げた現代ロシア写実主義絵画については、その芸術レベルの高さにも拘わらず、西側では今もってほとんど知られていない。

それが世界の絵画愛好家にとって大きな損失と考えるのは、恵まれた絵画鑑賞環境を私自身がロシアで経験したためである。その地でロシアの写実主義絵画のみならず、近代西洋脱写実絵画についても、多くの名画を同時期につぶさに見て、対極にある両絵画の特徴、その共通点と相違点を比較参照する見方が自然と身についたのであるが、それらの絵画を比較参照して鑑賞すると、そのそれぞれの絵画の違いが手に取るように解り、またその共通点も見えてくる。その結果として、私自身、双方の名画をより深く理解することができたと考えている。その比較絵画論的な見方は、この論考の後半部分でも述べることになるが、その他にも本書の幾つかの箇所ですくなく詳しく述べられている。それらは、どちらか一方の絵画しか鑑賞する機会がなかったとしたならば、決して得られなかった見解である。つま



り、私のその経験に照らせば、高度に発達した写実主義絵画を熟知することは、印象派等のファンの方々にとっても邪魔になるどころか、極めて有益なのである。

そんなことで、これからこの論考を進める上で、その内容が多分に挑戦的な傾向になるとしても、それは何も印象派等の近代西洋絵画の評価や人気を貶めようという意図などは毛頭なく、この論考の初めの部分で述べた通り、純粹に現在まで続く写実主義絵画軽視の傾向が誤解に基づくものであることを客観的に例証し、明らかにするためなのである。挑戦的な調子はその意図からして止むを得ず出て来るものであるので、予めご理解をお願いする次第である。

それでは本題に戻り、次に、フランスの美術界においてどのようにその不人気が形成されたのかにつき見て行くことにしよう。

これから述べることは、基本的に人気・不人気の論考であるので、まず画家の人気と芸術レベルの関係をおさらいする。一般論からすれば、画家の芸術レベルが高ければ、その人気は上がるものである。しかし、やや例外的なケースであるが、芸術レベルが高いからといって、必ずしも人気に伴うとは限らない。歴史的に見ても、過去にそういうことがなかったわけではない。言うまでもなく、その人気を決めるのは需要であるが、時代の要請や批評家等の度重なる援護や酷評、その他によって、その需要が大きく左右されるからである。別の言い方をすれば、それは、芸術レベルの高い画家であれば、たとえ不当な評価に甘んじていたとしても、外的要因の変化によって劇的に見直されることがあり得ること、またその逆のケースもないわけではないが、いずれ外的要因が変われば再評価されることを意味している。尚、それと異なり、芸術レベルがさほどでもなければ、たとえある画家がその生存中に政治力等の要因によって人気があったとしても、その要因がなくなれば、忘れ去られて、人気は蘇ることはないわけである。

ところで、近代西洋絵画は、一般的に印象派から始まると言われている。一八八〇年代以降にその近代絵画を買い支えたのが、新興市民階級であった。

その人気の点に関して言えば、美術史上未曾有の外的要因によって需要が押し上げられた特異な例が、印象派等の近代絵画なのである。印象派が当時の画壇の主流派であった新古典主義様式に取って代わったのは、「斬新な、時代を画する絵画であった」からというのが、近代西洋美術史を読んだことのある人の大方の理解ではないだろうか。一面においては、確かにその通りなのであるが、しかし、「印象派が一躍主流派に躍り出た」という美術史上のその現象を、一般的な歴史的事実として見直した場合、その背景に隠されている需要家の動向こそが、より真実を語っているのである。

新興市民階級は、フランス革命を成功させて第一共和制を敷いた後、反革命勢力の内乱や対仏大同盟諸国との戦いに大きな成果を上げて革命後の混乱を救ったナポレオンの皇帝即位を支持したものの、その帝政が対仏大同盟諸国との戦争の継続を余儀なくされ、モスクワ遠征の失敗を契機に皇帝ナポレオンが退場してしまうと、ブルボン王朝の王政が、対仏大同盟諸国の意向を先取りして復活するのであるが、ナポレオンの百日天下を経て再び息を吹き返すと、その復古王政の下で、再度王侯貴族と覇権をめぐるせめぎ合いを繰り返して、一八三〇年の七月革命によって、漸く最終的に社会の実権を掌握することになる。

新興市民階級は、自分たちの邸宅を飾るために絵をサロンで買い求め、裕福な貴族に見倣って歴史画を購入する時期が長く続くが、本当のところは、歴史画の物語性や寓意は、

それを理解するにはそれなりの高い教養と知識を要したため、市民階級には王侯貴族と違って、そうした歴史画は解りづらく、そのため、より解り易くて親しみやすい絵を求めているのである。サロンにクールベの作品が出展されて評判になると、その肖像画や裸婦画、風俗画や風景画を買い求めたのも主に彼らであった。それらが彼らの好みに合っていたからである。

しかし、風景画、風俗画、肖像画を描いた印象派の絵については、それらの作品をサロンに応募しては必ず落選し、その抗議のために独自に印象派展を開く度に社会で叩かれたりしている間は、慎重で堅実な新興市民社会の担い手である彼らも手を出さなかったのであるが、一八八〇年代に印象派の評価も漸く上がって来たことからして、解りにくい新古典主義の歴史画をかうのを止め、その代わりに印象派を購入するようになったのである。

それゆえ、印象派が主流派に取って代わったという現象を、需要家の動向という観点から見れば、それは、勿論優れた絵画であったからでもあるが、それらが近代の担い手であった新興市民階級に解りやすく、彼らの好みに合っていたという側面がより大きくものを言ったからにはほかならず、その結果として、印象派等の近代絵画がやがて購買需要を独占的に満たしていくことになったのである。一方、新古典主義の絵画が廃れたのは、彼らが近代の時流に置いて行かれたものの、しかし、芸術レベルの点については、全盛期は過ぎて、とりわけアングル（一七八〇～一八六七）亡き後、下降期に入っていたとは言え、彼らが必ずしも印象派より劣っていたからというわけではなく、単に時代の移り変わりによって購買層が貴族階級から新興市民階級に変わってしまい、大筋においてはそれが直接の原因となって、彼らの絵が売れなくなったことを示している。時代の要請という外的要因が働いて、一方で印象派は時流に乗ることができ、他方、新古典主義はその逆で、人気の点ではラッキー、アンラッキーがそのような正反対の形で両者を運命づけたことになる。

この歴史事実が示すように、購買需要が新古典主義から印象派等の近代絵画に大きく移ったのは、社会の支配層が王侯貴族から産業資本家等の新興市民階級に変わったという歴史の大転換に伴うものであったが、それでは、新興市民階級の好みに合っていて、それゆえ近代の時流にも乗っていた筈の写実主義絵画が、写実主義絵画の発祥の地であり、しかも世界の芸術の中心地であるフランスで廃れ、顧みられることもなかったのは、なぜなのであろうか。それにつき、少し細かく検討することにする。

クールベが既に他界していたこと、彼が後継者を育てなかったこと、彼を師と仰いだ印象派が写実主義絵画を志しながらも結果的に脱写実になったことは、単なる偶然や、ボタンの掛け違いというような性質のものであったが、写実主義絵画にとっては大きな痛手であった。フランスにおいてはその絵画様式の旗手がいなくなって、言わば御家断絶の状態になったわけで、その後は脱写実の絵画思潮ばかりが続いて、その大きな潮流の時代のうねりの前に、才能ある駆け出しの青年画家が敢えて写実主義絵画に手を染めようという気を起こす余地すらもなかった。実のところ、写実主義絵画の衰退の理由は、そのようなことであった。

しかし、それでは写実的な作品や写実主義絵画が印象派以降も、パリで描かれていなかったのかと言えば、必ずしもそうではないのである。第一級の画家としては多分に唯一の例外には違いないが、そこで時間的に少し後の一九二四年に、後にロシアで超一流の巨匠

と認知されることになるロシアの女流画家 Z・E・セレブリャコーヴァ（一八八四～一九六七）がレニングラード（現サンクト・ペテルブルグ）からパリに移り住んでいる。

そこで最初に、セレブリャコーヴァのロシアでの経歴を紹介することにするが、絵画作品をいくら言葉で説明しても、絵を見ない限り、その良さは解らないであろう。インターネットで「Zinaida Serebriakova」を検索すれば、私がこれから述べる彼女の作品のすべては、インターネットで画像を見ることができる。画像の解像度は余り良いものではないが、参考にはなるであろう。

セレブリャコーヴァは、一九一〇年に「化粧台の前で 自画像」（一九〇八～〇九）を掲げて颯爽とロシア画壇に登場するやいなや、陽光溢れる部屋の化粧台の鏡に写った上半身を描いたその自画像はたちまち大評判を呼ぶ。彼女は、肩まで袖のない衣服を身にまとい、右肩をはだけた格好で、体をやや右斜めに化粧台の前に立ち、右手に櫛を持ち、左手は右肩の手前で長い髪の手束を掴みながら、鏡に映った自分の顔に見入っている。安定感の中にもあけっぴろげな勢いを感じさせるその表現描写は、セレブリャコーヴァが伝統的な写実画法を身に着けた一流画家の証であることを如実に示していて、心持ち微笑んだ顔の表情と共に、鏡に見入る、澄んだ美しいその目からは、陽気でいたずらっぽい、満ち足りた若い女性の心情が見て取れる。

その作品は印象派の集まりで知られる「ロシア美術家同盟」の展覧会に出品されたものであるが、彼女は翌年に「美術世界」に入会し、それ以降パリに移り住む直前まで「美術世界」の展覧会の常連の出展者となる。彼女が「美術世界」派のメンバーになったのは、彼女の叔父（母の弟）で、そのグループのリーダー格の高名な画家で美術史家、批評家 A・N・ベヌーア（一八七〇～一九六〇）の影響もあったであろうが、それだけではなく、何よりも「美術世界」派を特徴づける、時代の動きとはかけ離れた世界を画家個人の経験や感情に基づき表現する芸術至上主義の絵画を、彼女自身が作品に体現していたからである。彼女自身がそこで生まれ、幼少の頃より毎年夏を過ごした母の小さな領地、ネスクーチナヤ（現ウクライナ、ハリコフ州ネスクーチナヤ村）の広大な自然は彼女を魅了し続け、創作力の源泉となった。彼女が描くものは、ネスクーチナヤの周囲の風景やその風景を背景にした農民女性、それに自画像や家族及び親戚縁者の肖像画等に限られ、その平穏で幸福な生活に包まれた作品からは、ロシア革命前夜の緊迫感や革命後の社会混乱はみじんも感じられない。

セレブリャコーヴァの作品をトレチャコフ美術館やロシア美術館等で実際に何度も鑑賞し、また、彼女のアルバムで検証した私の印象から言えば、彼女は画壇にデビューした当初から、二十五歳の若さにも拘わらず、既に完成の域に達した大家であった。初期の風景画にしても、小振りの絵ながら、「素晴らしい」の一言に尽きるであろう。「ネスクーチナヤ 耕作地」（一九〇八）、「馬の群れ」（一八〇八～〇九）や「冬麦畑」（一九一〇）等、どれも構図が大きく、どっしりしていながら変化に富み、その明度の高い画面全体の彩りは、彼女独特の親和感のある調和があって、人や家畜その他の動くものには実際に動いているという感じが実に的確に表現されている。その特長は、肖像画等にもそのまま当てはまるが、何と言っても、セレブリャコーヴァを第一級の画家に押し上げたものは、人間の形態を伝統的な写実画法によって肉付けする、類まれな表現技法であろう。

「水浴者」（一九一一）は、水浴の後に一休みしていると想われる水浴者の肖像画であ

る。画家の姉をモデルにして描き、裸婦の芸術美を表現している。彼女は、右足は立て膝をして草の生えた岸辺に置き、左足は膝下まで水に浸けたまま、体の一部を布で隠しただけの裸同然の姿で、川の畔の茂みを背にして、しわくちゃでよじれた白い大きな布の上に腰を下ろしている。右に反らした上体は右手で支えられ、左手は右太股の上から右手の方に伸びて、その両手は手に掴んだ大きな布の一部で一つに結ばれている。そのようにして彼女は、顔を左方向に向けているが、左肩越しに何やら見ている明るく美しいその目は、陽気で大らかな気分を宿していて、その大胆なポーズは、クローズアップするため、画面右方向から光が当てられている。

その作品を初めて見た鑑賞者はきっと、その豊饒な姿態を目の当たりにして、ややどぎまぎすると同時に、彼女の並々ならぬその描写力に改めて大きな感銘を覚えたことであろう。

その作品は、セレブリャコーヴァの多くの肖像画と同様に、描写対象はどっしりと安定感がありながら、同時に躍動感が感じられる。それは大きく画面に描かれた変形姿勢のポーズからも来ているが、それに加えて、人の目が捉えた立体感や重量感を多角的な視点を考慮に入れて表現したような印象のする、彼女独特の描写法が大きくものを言っている。その肖像画は、ただ正面から見ただけでなく、下から見上げ、上から見下ろし、左右方向からも見るといったそれぞれの視点が、あたかも不自然でないぎりぎりのところで、巧みに一体化されたように描かれている。そのため足は、お風呂に座った格好で自分の足を見下ろしたとき、湯船の水に屈折して足が大きく見えるように、その他の部分より拡大して描かれ、安定した重量感のあるピラミッドを形作る一方で、顔や手その他の部分の表現には動きがあり、静止していながらそのポーズは全体的にダイナミックな印象を与えるのである。

そのダイナミックな躍動感は、群像において一層強まる。「麻布の漂白」（一九一七）は、四人の若い農婦が野原の一か所に集まり、両手で持ったり肩に担いだりして持ち寄った麻布を、輪になって棒に掛け広げたり、露天に広げて乾かしている姿を百二十号程の大画面一杯に描いた作品であるが、色彩バランスを取るために画家が意識的に色を違えた服やスカーフをまとわせた彼女らのそれぞれ異なる姿勢のダイナミックなポーズは、主に下から上へと見上げた視点で捉えられ、足をどっしり大地に踏みしめて、空に向かって屹立するような力強さと重量感に溢れ、全体に統一のあるまとまりと緊迫感のあるその群像は、まさにダイナミックに躍動しているかのようである。

反写実主義を標榜する「美術世界」派の多くの画家が、脱写実的な形態をそれぞれがそれぞれに、個性ある独自の優れた画法で作品に表現した中で、セレブリャコーヴァは、写実的な画法で反写実主義を貫き、三十九歳で祖国を離れるまでの十五年余りの間に、彼女ならではの個性的な幾多の傑作を世に送り出したのである。私には彼女が、優れた画家が集結した「美術世界」派の中にあっても、作品の親近感においてひととき異彩を放っているように思われる。

そんな彼女がなぜパリに移り住んだのかと言えば、当初はごく短期間のつもりであった。彼女は一九〇五年に結婚して、四人の子供を設けていたが、一九一九年に夫が伝染病に罹って突然亡くなったため、子供の養育を一人で背負うことになる。その頃のロシアは革命後の混乱で誰も絵など買うどころではない状況にあったことから、画業と子供たちの養育



を両立させるために、彼女は子供たちを母親に預け、一人出稼ぎに出る道を選んだのである。

しかし、彼女の予期に反して、絵は思うようには売れなかった。困窮の中で、四人の子供の養育費を仕送りするという大きな目的はほとんどはかどらずに、彼女は孤軍奮闘する。パリだけではその生活資金を十分に稼ぎ出すことはとてもできなかったため、移住の翌年からは、そこを拠点にほぼ毎年のように、イギリスやイタリア、ベルギー等のヨーロッパやモロッコのいずれかひとつの都市に出掛けて、そこで一定期間滞在しながら絵の注文を取り、肖像画や風景画を描き、また二七年からはほぼ隔年ごとに、主にパリで個展を開いている。しかし、個展については三二年にパリで個展を行った後は極端に回数が減り、それには第二次世界大戦の影響も大きかったに違いないが、三八年と五四年の二回パリで開くに留まった。二〇年代末に二人の下の子どもを一人ずつ呼び寄せたが、結局上の子供たちを傍に置くことはできずじまいで、彼女自身も祖国に戻ることなく、パリで八十二歳の生涯を閉じている。

セレブリャコーヴァは半具象から抽象へと止めどなく変遷して行く脱写実主義の時流に迎合することなく、自らの画法を頑なに守って頑張り続けたのであるが、パリに移住後のその創作活動は全体として、彼女には大変失意に満ちた、つらいものであったという。それは、一九六五年に初めての試みとしてモスクワで行われた、パリ移住後の作品を含めた彼女の大回顧展のその間に、彼女が親族に宛てた手紙でその個展についての胸中の不安を次のように述べていることから窺い知ることができる。「私のものでソ連の人達の注意を惹きつけることができるとはとても想えない。なぜって、こちらの新聞の批評や好みから判断すると、私の芸術には、その主題においても、描き方その他においても、なにしろオリジナリティというものが無いのだから....」。

しかし、モスクワでのその大回顧展は、彼女の不安を吹き飛ばすかのように、大成功を収める。セレブリャコーヴァが半生余りを過ごした移住の地で彼女の描いた作品は、その大部分は所在も分からず全貌は未だ明らかではないが、彼女や親族の手元に残ったものや、所有者を突き止め借り受けて、モスクワの回顧展に出品している(私の所持する一九八八年発行の彼女のアルバムには、パリに在住してからの作品が四十四点掲載されているが、そのアルバムには選定作品という副題がついているので、実際に展示されたパリ移住後の作品も、もう少し数が多かったかもしれない)。ソ連の人たちは、彼女が祖国を後にしてからの作品をその回顧展で初めて見ることになるのであるが、彼らは、全体として彼女の全盛期の明るい色の輝きは後退しているものの、まぎれもないセレブリャコーヴァの筆跡(色紋)と写実の伝統画法に深く根差したフォルムの、安定感と躍動感のある彼女独特の表現描写をそこに認めたのである。

パリに来なければならなかった状況から判断して、セレブリャコーヴァはほとんど白紙と言ってよい状態から絵を描き始めたと思われる。その輝かしい経歴と作品はロシアに残したまま、パリではそれを知る人もなく、無名の画家からのスタートであったために、写実的な画法で反写実主義絵画を描いた画家であったにも拘わらず、彼女の描いた肖像画や風景画は、そうは見られず、単なる写実主義絵画のように映ったのであろう。彼女が個展を開く度に批評家の酷評に逢ったのは、現在これだけ評価の高い印象派の絵画がサロンに落とされ続け、その抗議のために落選作品その他を集めて独自に展示会を開く度に、批評

家等に嘲笑され続けた例から見ても、避けられなかったように思われる。

しかし、印象派が酷評されたのには、ルネッサンス以来の伝統的な写実技法から見て、その形態や色付けにおかしいところがあるのではないかといった客観的な理由があったわけで、それにも拘わらずその悪評を覆して、正当な評価がされるようになったのは、印象派の画法がそれほど斬新で、極めて画期的なものと評価する批評家等の度重なる擁護があったからで、言わば、社会の自浄作用が働いた結果であった。セレブリアコーヴァーの場合には、芸術点において、四十年余りに及ぶパリでの創作活動中に描かれたその作品は、本来称賛されてしかるべき筈のものであって、何ら難点がなかったにも拘わらず、一貫してセレブリアコーヴァーは貶なされ続けたわけで、社会の自浄作用も働かなかった。それはひとえに、印象派やそれ以降の脱写実の絵画の人氣が一世を風靡した感のあるその時期に、脱写実・非写実絵画を絶対視する確固たる神話のような風潮が醸成されていたことを示す左証のように思われる。

尚、それに関連した情報を付け加えるとすれば、セレブリアコーヴァーの晩年の一九六〇年代には抽象絵画のアヴァンギャルド運動も「権威主義」と「排他主義」が目にするような状況にあったという。そうした状況下、一九七一年に美術史家アルバート・ボイムが「アカデミーとフランス近代絵画」を発表し、「碌でもない絵画」として葬り去られた新古典主義絵画を擁護したことを契機に、一九七〇年代以降ヨーロッパを中心に新古典主義絵画の再評価が徐々に進められるようになる。それに伴って写実主義絵画を含む写実的な様式の絵画にも見直しの機運が出てきたのは、写実主義絵画にとって朗報である。

以上が、写実主義絵画にまつわる美術史を概観して、その絵画様式の不人氣がどのように形成されたかの一般状況を私なりの視点からまとめたものである。

そこで今度は、写実主義不人氣の原因をできるだけ取り除くため、現在もその不人氣醸成の発生源になっている対象に当たり、その媒体を通して写実主義絵画に対する誤解や偏見が生じることを解明することにするが、その不人氣を作り出す主体は、あくまでもその発生源に反応する絵画需要家を含めた一般の人々である。しかるに、その両者の関係は、個々に見れば、そのどちら側にも責めを負うべき大きな過ちが特にあるわけではなく、両者の不幸な巡り合せによって引き起こされる結果と言えるようなものなのである。

ともあれ、写実主義に対する誤解や偏見を抱いている人も、その見方が何ら根拠のない全くの誤解に起因していることを心から理解すれば、その見方を改めることは可能である。勿論それは、個人個人のベースでの話ではあるが、この論考がインターネットを通じて広く読まれるようになれば、その個人ベースの誤解解消も飛躍的に広がるわけであるから、その広がり大きな集团的規模になることに期待を託することにして、ここでは単に写実主義絵画軽視の考えが誤解や偏見から生じたものであることを示すことにより、この論考の結びにしたいと考える。

問題点はふたつあり、ひとつは、印象派以降の近代美術史の解説の論調そのものが、解説の性格から言って基本的に近代絵画を擁護する立場からの解説になるため、その絵画を礼賛する傾向になるのは否めない。解説書によっては、その傾向が余りないものもあるかもしれないが、今回意識的に美術史を当たり直して、そうした傾向が多分に写実主義絵画等に対する誤解の発生源になっていると考えるようになったのである。

そうした類の解説書は、対極にある絵画を比較対照して説明する手法も少しは採られているが、必ずしもそうした手法が前面に出て来るわけではない。また、印象派絵画が一躍主流派に踊り出た現象にしても、その現象と原因との関係は今ひとつ明確ではないようである。その原因についての解説としては、「斬新な、時代を画する絵画であった」という記述があるのみで、それは、恰も印象派が当時主流派であった新古典主義絵画よりも断然優れていたからだと言っているようにも受け止め得るのであるが、それに関する当時の絵画需要動向の歴史的事実については異なる意図から間接的には述べられているものの、読者のそうした一面的な理解の補正につながるような直截的な言及があるわけではない。それに、ロシアの女流画家セレブリャコーヴァの逸話にしても、近代美術史には述べられていないものである。しかし、西洋美術史も歴史であるから、それを書く美術史家の歴史観によってある程度、歴史内容が決まるという性質を帯びる以上、視点が変われば美術史の一部となる筈の、厳然として存在する過去の事実が、その美術史の一般的な教本の中で取り上げられなかったとしても、それは必ずしも見落としとは言えないのである。

それでは、本に書いてあることを鵜呑みにして、誤解を孕んだ一面的な理解に陥りがちな読者が、誤解から写実的な絵画軽視の考えを持たないためには、どうすればよいのであろうか。そのための有効な手立ては、近代絵画の本質的な特徴を洗い出し、その根幹となる特徴を対極にある写実主義絵画のそれと対比させて明らかにすることであろう。

印象派以降の近代絵画の特徴については、ちょうど私が常日頃考えていることがあるので、参考のために写実主義絵画等のそれと比較対照して簡単に述べることにしたい。

近代絵画の最も本質的な特徴を言うのであれば、それは、近代絵画がそれまでの写実的な絵画の対極にある「脱写実」の絵画であるということになるであろう。それが最も基本的な特徴であるという理由は、「脱写実」がそれまでの写実画法の制約から絵画を解放して、新たな表現手段を獲得したからであり、それによって近代絵画が自らの進路を切り開くことが可能になったからである。

そのことは、次の事例を見れば明らかであろう。つまり、近代絵画は一般に言われているように、「脱写実」と「画面の平面化」という特徴があるが、その「画面の平面化」そのものは、三次元の世界を目に見える通りに描く写実様式とは相いれない手法であって、「脱写実」の形態が加わって初めて、その不自然さを払拭し、説得力を持たせることが可能になったのである。

ではついでながら、なぜ、近代絵画の諸流派が絵画思潮を異にししながら、「脱写実」と「画面の平面化」という特徴を共有するのかと言えば、それは、まさにその特徴こそが、近代絵画のいずれの流派も、色の調和を効率よく前面に出して、その全体的な色彩バランスで魅せる絵画であることを明るみに示す確たる証拠だからである。

上記のことを考慮に入れて、近代絵画とそれまでの写実的な絵画の基本的な共通点と相違点をまとめると、以下ようになる。つまり、近代絵画も、それまでの写実的な絵画も、色彩バランスが良い絵を創り出す上で決定的な役割を果たす点や、形態の要素を完全に無くしてしまった一部の抽象絵画を別にして、フォルムの出来映えがその色彩バランスの中心になって、絵のレベルを更に高めると言った点では同じであるが、その表出の仕方が異なる。近代絵画は、フォルムが「脱写実」となり、色彩バランスを効率よく前面に表出するため、画面は平面になるのに対し、写実主義絵画は、フォルムが現実に即した写実表現で

あり、画面は三次元の世界を目に見える通りに描くので、深い奥行が表現される。後は、脱写実の絵画なら、特定の様式というものがないながら各流派の思潮の違いから来る表現方法が、また、写実的な絵画は様式によって描写対象と表現方法がそれぞれ異なるといった要素もあるが、写実主義絵画等と比較対照して「脱写実主義」絵画の本質的な特徴を捉えれば、上記の分類となり、それ以上でもなく、それ以下でもない。その際、「脱写実主義」と写実主義等の絵画はどちらが優れているのか論じるのは全く意味のない話で、その優劣は個々の画家に依るのであるから、表現手段そのものには優劣はないということも銘記しなければならない点である。

ところで、そのフォルムに関して言えば、脱写実主義絵画が後世に残した偉大な発見のひとつは、「脱写実」の形態が好感を呼ぶということであろう。その好感が極端に出たものが、日本の漫画であろう。漫画は低学年の小学生でも夢中になって読んでいます。それは兎も角、マチスやモディリアーニといった画家の作品を見れば、その「脱写実」の形態が呼び起こす好感度が並みのものでないことは直ぐに解る。

しかし、その点では現代ロシアの写実主義絵画も決して負けてはいない。画家の目が捉えた形態が余すところなくリアルに表現され、例えば、森の梢はいつか同じような情景を見たのと同じ特徴が表現されているのに気づき、「あゝ、これこそ本物の景色が再現されている」と感動することもしばしばで、自然の中で森の梢を見ていても、そうした記憶が蘇って感動することはまずないことから、それは絵画芸術ならではのことと思う。

ともあれ、対極にある絵画との比較対照によって近代絵画の最小単位の本質的な特徴を捉える意味は、両者の画法の違いを明確にすることにあるが、同時にそれは画法の違いによって絵画芸術の優劣は決まらないことをも教示しているので、それを絵画評価の重要な指針のひとつとして銘記しておくこと、役立つ知識になること請け合いである。

ふたつ目の問題点は、「現実をありのままに写しとる」という写実主義絵画様式についての一般的な生半可な知識が、その類似性から人の心に写真の連想を呼ぶことである。その連想が以下に説明するように、写実主義絵画軽視につながる影響を彼の心理に及ぼすところとなり、現在もその絵画の不人気の要因のひとつになっているのである。その問題は、絵の審美的な評価にほとんど関係しないため、これまで美術評論の中で真正面から取り上げられることはなかったように思えるが、画家の人气が需要に大きく依存する以上、その問題を無視することはできない。

写実主義絵画から写真ないしはカメラを連想すると(写真は想像の中ですぐにカメラと結びつくため、便宜上、これ以降、カメラと同義に扱うものとする)、今度はカメラからその絵画への逆方向の連想も容易に起こり、両者は相互に連想を呼び合うことになるが、そこで何が問題なのかと言うと、それは連想した人の頭の中で、写実主義絵画というものを、誰もが焦点を合わせてシャッターを押しさえすれば、簡単且つ正確に被写体を写し撮るカメラと同列に置くことになる。つまり、撮り方によっては芸術にもなり得る写真も、簡単に撮れる範囲のごく普通の写真となれば、それはとても芸術とは見做されないことは誰もが承知しているわけで、その写真と、全く世界を異にする写実主義の絵画芸術が頭の中で並置されることにより、あろうことか、写実主義絵画様式がそんな写真と大して変わらないと考えるような無意識の誤解が簡単に生じ得るのである。一旦その誤解が生まれると、



やがてそれは、未だに脱写実の絵画がもてはやされる日本の風潮や上記の近代美術史解説の論調と強く結びついて、不可避免的に写実的な絵画を軽視する偏見に変化することになる。

セレブリャコーヴァがパリに移って来た頃は既に、カメラは新興市民階級の日常生活に馴染みのものであったから、カメラの連想が生み出す現代人のそうした誤解形成のメカニズムを、その時代の人達に当てはめることができるであろう。

そのようにして一般の市民や需要家の心に生まれた誤解が、彼らのその心理に働いて、脱写実の近代絵画を絶対視する当時の世論の形成に強く関与していたのではないかという疑念も私の気持ちの中にあるので、まず初めに、もう一度先に述べたセレブリャコーヴァの絵の人気の長期に亘り最後まで低迷し続けたという現象に立ち返り、その原因を需要家の観点から手短かに検証してみたい。

その当時、脱写実主義絵画ばかりがもてはやされる時代にあつて、セレブリャコーヴァが個展を開く度に批評家が酷評し続けたのであるから、ほとんどの需要家が脱写実主義とは対極にある彼女の絵を買わなかったのは当然であつたとも言えるのであるが、しかし、その一方で、絵を買うなら、レベルの高い絵を買いたいと思うのが人情であり、実際に絵を買い求める需要家の中には、その思いが人一倍強い人達もいた筈である。ある絵を買うかどうかの選択の結果はすべて需要家自身に掛って来るわけであるから、彼にとって、批評家が酷評したからといって、それがすべてではない。しかも、その高い芸術レベルゆえに価値の上がる定め彼女の絵からすれば、本来ならそれを買うリスクを負わなかったことが大きな後悔の念を残すのである。セレブリャコーヴァがパリを中心に開いた個展の回数、二十八年の間に八回あつたことを考慮に入れるならば、後で彼女の絵を買わなかったことの失敗に気がついて、次の機会には買おうとするのが普通であるから、セレブリャコーヴァほどの大家であれば、逆境の中で時間はかかるとしても、いずれは人気が出てしるべき筈のものなのである。ところが実際には、かつてクールベの写実主義絵画を理解し易い上に気に入ったために買い求めたその新興市民階級が、同じように解り易くて好みにも合っていた筈の写実的な彼女の絵、しかも、クールベのそれと同じように芸術レベルの極めて高い作品であるのに、そのようなセレブリャコーヴァの作品を最後まで敬遠し続けたのである。

その頑な一貫した姿勢に写実的な絵に対する強い反発があつたことが容易に見て取れるが、需要家から彼女の作品を買おうという一縷の可能性をも摘み取ったその反発の原因が、批評家の絶えざる酷評だけで完全には説明できないとすれば、それは、多分に上に述べたカメラの連想が引き起こす偏見のメカニズムが需要家に作用した結果であり、その同じ偏見のメカニズムが近代絵画の黄金期を支え、人気形成の上でも貢献した需要家の購買心理に加担して、近代絵画彙眞(びいき)を一層強めていたことの、丁度その裏返し反応であつたと思えるのである。

過去の事柄であるのに、それに拘って紙面を割いた私の意図は、誰にとつても一見何でもないように見えるカメラの連想の心理的メカニズムが、時として写実主義絵画等の人気に有害な影響を及ぼすという事例を示したかったからであるが、人の心理に関わることであるから、確たる証拠があるわけではない。しかし、その考察は、以下に述べる現在の状況に照らして、十分妥当性の高いものであると考えている。

それと言うのも、カメラの連想による写実主義絵画に対する有害な心理の連鎖が、現時

点においてさえ、多かれ少なかれ有効に働いているためである。

その典型的な例が、「現実を正確に写し取る写実主義絵画なんて、芸術としてつまらない」といった意見であろう。みんながみんな、同じ根拠でそう述べておられるのではないであろうが、多分に多数を占めそうな理由としては、その見解の根底に先に述べたカメラとの連想に起因する写実主義絵画に対する軽視があつて、それを後追する形で、誰にでも簡単に写せる写真と大差ない絵を何度も見て、そこからこれといった感動もなかったといった経験が加わったために、その経験から写実主義絵画への不満を表明しているケースがあるように想われる。そうした意見を実際にも二十年ほど前になるが、新聞の文芸欄か何かで読んだことがある。内容的にもそのようなことであつたと記憶している。

そうした意見を読み解くキーワードは、発言の「つまらない」という言葉にあるが、どうして現実を写し取る絵画が「つまらない芸術」になるのかと考えれば、その主張に論理の飛躍があることが解るであろう。何故なら、そこに写実主義絵画に対する軽視の考えが潜んでいると考えないと、その論理は話として筋の通ったものにならないからである。それに、写実主義絵画を見て、これといった感動もないという、一見そうした見解を補強するかに見えるその理由づけも、本来、芸術としてのつまらなさとは無関係な事柄であつて、それはひとえに写実主義絵画を描くことの難しさを示していると思われるのである。

私のモスクワの経験から言っても、そうした写真とほとんど変わらないという印象の絵がなかったわけではない。デッサンは、写真を想わせるように申し分のない出来映えで、確かに上手な絵ではあるが、見ていてどこか物足りない。そういう印象のする絵は、程度の差こそあれ、意外に多かったように思う。そのような絵に対しては、私の感性は何の反応もしないので、それが良い絵なのか、いくら見ていてもよく解らないのであるが、ところがその一方で、芸術レベルの高い絵に出会うと、それが良い絵であることは直ぐに解るのである。

その大きな違いはどこにあるのかと言え、フォルムと構図に密接に絡んだ絵全体の色彩バランスが良いかどうかと言つてよいであろう。その色彩バランスは、描写対象のフォルムと、その配置、つまり構図の二要素を総和したものであるから、どちらかの要素に不備があれば、色彩バランスは崩れてしまう。

写真と変わらないような絵というのは、デッサンは申し分ないとしても、そのデッサンに色付けをしたフォルム、ないしはその全体の構図に色彩バランスを崩す要素があるということを示しているのであるが、絵全体の色彩バランスが、良い絵になるかどうかの決め手ということをいくら頭で解つていようと、その知識は良い絵を作り出す上で、少しも足しにはならないようである。デッサンと構図の取り方一般は、修練によって学ぶことができるとしても、色に対する感覚は殊のほか習得するのが難しく、生得の才能に深く結びついたものという印象がするのであるが、良い絵に限られているということは、そのような才能がそうざらにはないということの説明できるように想われる。

仮にこれはという絵に出会ったためしがないということで写実主義絵画に対する不満を述べておられるとするなら、レベルの高い写実主義の作品を実際に見れば、その不満は、解消するであろう。

ところが、多くの場合、その不満はカメラの連想から来る誤解に起因するものだと想わ

れるので、それならまず誤解の解消が求められるであろう。それが誤解に起因するものであることは、例えばあなたから不意に以下のような質問をされた人の反応を見れば直ぐに合点が行くであろう。つまり、「ある写実主義の職業画家が、仮に溪流の絵を写生によって制作したとして、その後、その絵と似た写真を撮るため、その同じ景色を同じ方角から同じ構図でカメラに収めたとしたら、その写実主義の絵と写真の違いはどこにあるのか」と尋ねてみるとすれば、ほとんどの人がうまく答えられないであろう。そんなことを考えたこともなかったからである。それでは次に、うまく答えられなかった人に、「現実を写し取るという写実主義の絵画様式は、芸術としてつまらないという意見があるが、そう思うか否か」と、イエスカノーの二者択一で答えるよう求めれば、ほとんどの場合、躊躇の後に「イエス（つまらない）」と答えるであろう。連想により頭の中で絵とカメラが同列に置かれて、答える時にカメラにすり替わっているからである。

この質問は、カメラの連想が誤解を作り出す状況を考慮して特別に設定した誘導尋問であるが、その結果は、そうした誤解誘発の心理的メカニズムが、普通の人の頭の中で連想を媒介として、いとも簡単に出来上がるということの証であり、そしてそれは、上に述べたような意見が、口には出さずとも、決して少数派ではないことを暗示している。

しかし、美術の専門家が、上に述べたような誤解から無縁であることから明らかなように、写実主義絵画とカメラの「写しとる」世界は全く異次元のものであることを認識さえすれば、連想があっても、絵とカメラが頭の中で同列になるのは避けられるのである。

直ぐに思いつく写真と絵の違いは、写真は基本的には鏡を媒介として、そこに映った画像をフィルムに定着させるため、鏡を見るようになめらかで均質な画像となる。それを写実主義絵画と比較すると、再現される色の違いについての問題は、この後の別の切り口からの説明に譲るとして、初めに述べておきたいのは、立体感や奥行、重量感といった表現に物足りなさがつきまとうこと、そのためもあってもその動きを瞬間的に捉えた一齣の画像では、その躍動感を十分に表現する上でやや説得力に欠ける気がする。それに対し画家の目は、網膜を通して人間の頭脳が見る世界であり、上に述べたようなカメラが捉えることの苦手な三次元や、人や車等の動きをはっきりと見ているわけで、優れた絵にはそうした特徴が的確に表現されている。しかも、画家がその描写対象を同じ視点から描くにしても、構図や絵の焦点や力点は微妙に異なり、フォルムや筆触、色のニュアンス、全体の色彩バランスにも画家の個性と力量の違いが顕著に反映されるわけで、画家が異なれば、ひとつとして同じ絵はない。

他に少数派であろうが、写実主義絵画は、芸術としてつまらないという意見のよりどころとして、「自然という芸術の手本があって、それをただ忠実に写し取る絵画というのは創造性に乏しいのではないか」と考える人もおられるであろう。

これは、なかなかまともな見解だと思われる。自然を目に見えた通りに模写することを完璧に近い形で成し遂げるのは大変な技量が必要であるのは言うまでもないが、それが独創性を要する芸術か、または職人技の模倣かは、意見が分かれるところであろう。

しかし、ただ模倣するだけであれば、実物大の自然のスケールからして、絵は自然にかなうわけではないし、絵は写真と同じように「現実を写した」ものということになるのであるが、「絵のように美しい景色」という表現があるように、絵はある意味で「美」において自然に優るのである。

その表現は、一般的には「現実離れた美しさ」という意味で用いられるが、現実在即して描くことを基本とする写実主義様式において、それは特別に異なった意味を持つ。どうということかと言うと、絵画芸術の観点からすると、自然界をそのまま忠実に写生しても、まずほとんどの場合、親和感のある色彩バランスは生まれない。つまり、良い絵にはならないということである。そのため、自然界の構図を微妙に変えるなり、人を描き加えて服の色を違えたり、隠し色を添えたりして色の配置を不自然でない範囲で巧みに調整するわけで、その色の調和が良い絵になるかどうかの別れ目になる重要なポイントであることから解るように、絵画芸術の創造性は自然界の模倣とは、別のところにあるのである。それに、フォルムと構図の二要素がうまくかみ合って、色の調和がうまく取れると、今度は、「職人技」のフォルムが生きて来る。大家と言われる画家の中でもランクづけがあるのはそのためであるが、色の調和が取れると、目に親和感を呼ぶだけでなく、画家のフォルム表現の技量に比例して、フォルムそのものが異彩を放ち、人の目を強力に惹き付けることになる。それだからこそ、そうしたレベルの高い風景画を、少し距離をおいて眺めれば、そこに自然から切り取ってきたかのように、大自然の一齣が鮮やかに再現されるのである。

これまで写実主義絵画不人気の要因となる第二の問題を詳細に説明してきた。つまり、その絵画をカメラと結びつけて考えることが、誰でも簡単に現実を写し撮る写真と写実主義絵画が大して変わらないという考えを生むのであって、その考えこそが写実主義絵画の軽視をもたらすわけである。しかし、その無意識の考えは疑いもなく誤解に基づくものなので、そのことをよくご理解を頂くために、最後に念のため写実主義絵画が写真と違う点を簡単にまとめることにしたい。

確かに写実主義絵画は現実を写すという点で、写真と似たところがある。しかしその点に関しても、絵は画家の目が捉えた世界の再現であり、基本的に鏡を媒介とするカメラとは違うものである。その違いを画布に表現するのが写実主義絵画にとって欠かすことのできない重要なポイントでもあるが、絵は画家の目が捉えたそうした現実の再現に留まらず、その現実を微妙にいじって、全体の色の配置を絶妙に変えるなどして、美妙的な色彩バランスを創り出しているわけで、それは絵を芸術に押し上げる要素の中で最重要の本質的な根幹とも言えるもので、絵画はその点でこそ、写真と決定的に異なっているのである。

この論考で述べてきた知識の多くを、私は現代ロシア写実絵画の秀でた絵をじっくり鑑賞し、絵とコミュニケーションをしながら、それらの作品そのものから直に学んだのである。そうした絵の一部は、全部で三十九点であるが、本書に収められている。写実主義絵画の魅力を堪能し、その良さを再認識して貰えたらと、願って止まない。

二〇一五年 三月

石井徳男