

ワイルドと複製技術時代の「リアリズム」

Daniel A. Novak, *Realism, Photography, and Nineteenth-Century Fiction* (Cambridge: Cambridge UP, 2008)

鈴木英明

Oscar Wilde の写真といえば、1882年に Napoleon Sarony によって撮られた何枚かの肖像写真を真っ先に思い浮かべる人も少なくないのではないだろうか。それらの肖像写真には、様々な「ポーズ」をとったワイルドが、唯美主義者の典型的な姿として写し出されている。しかし、妙な言い方になるが、その写真の像(image)は「現実の」ワイルドにどれほど似ていたのだろうか。というのも、人の表情は「現実には」絶えず移り変わっているものであり、そのような生きた流れから切り出された瞬間に固定された表情は、(自然な) 現実というよりは(不自然な) 虚構に属するとも言えるからである。サロニーによるワイルドの肖像写真は、1882年当時の「現実の」ワイルドを記録しているというよりも、むしろ唯美主義者という典型(type)を写していると言えるのではないだろうか。言い換えれば、「実物の」ワイルド像として流通する写真において、「現実の」ワイルド、つまりワイルドの固有性は抹消され、唯美主義者という匿名化された「典型」が写し出されているということである。あるいはより穩當に、「現実の」ワイルドの個別性は、「典型」という仮面を被らなければ表象されえない、と言ってもよいだろう。そして、上記のような、写真における「現実」と「虚構」をめぐる関係の複雑さは、ワイルドの肖像写真に限定された問題ではない。

Daniel A. Novak, *Realism, Photography, and Nineteenth-Century Fiction* は、ヴィクトリア時代の写真と文学をめぐる言説、両者の絡み合いを精査することによって、文学上のリアリズムという概念を定義し直そうとする野心的な試みである。序章と終章以外に四つの章から成る本書で論じられる文学者は、Charles Dickens (第2

章)、George Eliot (第3章)、Oscar Wilde (第4章) であり、こうした構成からわかる通り、本書はワイルドに特化された研究書ではない。また、ヴィクトリア時代の写真(論)を重要な資料にしている点において、本書は文学研究の範囲を超えた、より広い「文化研究」を志向しているとも言える。このような、狭義の文学の外にある言説に目を向け、文学とその外部、これら両者の基底にあると同時に、両者の交渉によって逆に変容を被る、或るダイナミックな言説の地図を描こうとする動きは、ワイルド研究に限らず近年の批評動向として顕著なものである。ノヴァクの著書(特にその第4章)は、こうした傾向にあるワイルド研究の成果を示しているように思われる。「最近のワイルド批評」の「典型」として本書を取り上げるのは、以上のような理由からである。

本書におけるワイルド論を検討する前に、「抽象化 abstraction」、「交換可能性 interchangeability」、「新たな身体 novel body」といった鍵概念を駆使しつつヴィクトリア時代の写真と文学が取り結ぶ関係について論じる筆者の、基本的な構えについて見ておく必要がある。著者のノヴァクは、1820年代から30年代にかけて発明され普及した写真技術と、ヴィクトリア時代のリアリズム文学との関わりを調べるために、1850年代以降のイギリスで活躍した二人の写真家、Oscar Rejlander (1813-75) と Henry Peach Robinson (1830-1901) に注目している。レイランダーとロビンソンは共に、伝統的絵画をモデルとし、作品の物語性や寓意を重視する“art photography”を標榜する写真家であり、複数のネガを合成して一つの写真を現像するという手法をとる。たとえばレイランダーの、アルバート公に買い上げられたという作品 “Two Ways of Life” (1857) は、30枚以上のネガを合成しラファエロの「アテネの学堂」を模したものである。また、レイランダーの作品に触発されたと言われるロビンソンの代表作 “Fading Away” (1858) は、ベッドに横たわる臨終間際の乙女の周りに3人の人物を配した作品で、5枚のネガを合成して作られたものだ。こうした創作技法においては、写真のもつ記録性は希釈される。つまり、一つの作品を構成する部分であるそれぞれの写真の被写体は、その固有性、自己同一性を薄められ、他の部分と交換可能な、抽象化された断片にすぎないものとなるのだ。一つの作品を構成する複数のネガにおける各身体は、キャメラで撮られている以上「現実の」身体を寫したものだが、それらが合成されてできた作品全体として見ると、それらの身体は「虚構」に属することになる。ノヴァクは、こうした「現実」と「虚構」のあいだを漂う抽象化され断片化された身体、いわば亡霊的アイデンティティをもつ身体を、「新たな身体 novel bodies」と呼び、さらに、こうした身体は、ヴィクトリア時代の文学上のリアリズムによ

って描かれた「小説の身体 novel bodies」でもあると論じている。

現実を写しとる写真のリアリズムは、以上のように、レイランダーやロビンソンの作品において虚構性を帯びてしまうわけだが、こうした現実と虚構の二重性は、レイランダーらと同時代のリアリズム小説にも共有されている、そうノヴァクは主張する。それは、レイランダーらの写真において物語性が導入されている点にも示唆されているが、より明らかな例証として、ノヴァクは、ジョージ・エリオットによる写真に関する否定的な記述を引いてくる。エリオットはある書簡において、写真は不正確で（現実を）歪曲するものだと述べており、また、*Daniel Deronda* (1876)においては、“literary photographs”という語句が蔑称として使われている。ノヴァクによれば、エリオットによる写真へのこうした否定的言及は、「真の」リアリズム小説は写真が捉えるような無意味な細部の描写にこだわるべきではない、というエリオットの考えを示しているだけではない。それは、リアリズム小説が、記録性を伴う「通常の」写真（エリオットの言う「現実を歪曲する」写真）よりも、レイランダーらの虚構的「芸術写真」に近いということを逆説的に示唆しているのである。ノヴァクは、こうした「写真的リアリズム」が、同時代の写真と文学に共有されていたことを、写真をめぐる当時の言説を調べることによって跡づけていく。たとえば、レイランダーとも親しかった写真批評家の A. H. Wall は、ある写真雑誌において、「通常の」写真はたんなる肖像 (portrait) にすぎないが、「真の」写真は、物語性という剩余価値を与えられることによって絵 (picture) にならなければならない、という意味のことを述べている。ウォールが称揚する写真は、ドキュメント性や被写体のアイデンティティを剥奪された「文学的写真」であり、リアリスト的であると同時に抽象化された虚構の画像なのだ。それは、写実的な描写によって虚構の物語を構築するリアリズム小説と基本的理念を共有しているというのである。

ノヴァクは、以上のような写真の言説と文学のそれとが交わる歴史的交点にワイルドを位置づける。その際にノヴァクが注目するのは、ワイルドをめぐる二つの裁判である。一つは言うまでもなく1895年の裁判だが、もう一つの裁判とは、ナポレオン・サロニーが撮ったワイルドの肖像写真を無断で複製したリソグラフ会社 (*The Burrow-Giles Lithographic Company*) を、サロニー側が訴えた1883年の米国での裁判である。この裁判で争点となったのは、写真撮影者の著作権（作家性）を認めるか否かという問題であった。他の視覚芸術の場合と異なり、写真撮影のプロセスは機械的なもので、現像された写真は撮影者の “idea” を表現するものではない、そうリソグラフ会社側は主張した。しかし、こうした主張は退け

られ、裁判はサロニー側の勝訴に終わった。判決の趣旨は次のようなものである。リソグラフ会社側の主張は、「通常の」写真に対しては妥当するかもしれないが、サロニーが撮影したワイルドの写真には当てはまらない。サロニーは、ワイルドにポーズをとらせ、そのコスチュームやアクセサリーと背景を選び、光と影を調節することによって自分の望む表情を引き出しておらず、こうして被写体をコントロールすることによって撮られた写真は、撮影者独自の想念 (original mental conception) が具現化された芸術作品であると言える。ノヴァクはこの裁判を、サロニーがワイルドの身体を「写真的虚構」として創造したことが認められる過程として見ている。ここにおいては、「現実の」ワイルドと肖像写真のワイルドとの類似性は問題ではなくなる。肖像写真のワイルドは、「現実の」ワイルドとの同一性を確認できる根拠としての像ではなく、サロニーの“original mental conception”（具体的には、唯美主義者の典型をめぐる想念）を具現した写実的な虚構なのである。

こうした「現実と虚構」という観点から、ノヴァクは1895年の裁判を読み直す。ワイルドがクィーンズベリ侯爵を訴えた第1回裁判において、クィーンズベリ側の弁護人エドワード・カーソンは、ワイルドのテクスト（虚構）を用いてワイルドの違法行為を立証しようとした。ここにおいて、現実と虚構、身体とイメージとの関係がサロニー裁判の場合と比べて逆転しているとノヴァクは述べる。サロニーは、ワイルドの「現実の」身体を素材として写真的（写実的）虚構を創造した。これに対してカーソンは、ワイルドが創造したフィクションを、「現実の」ワイルドの違法行為を示す証拠写真のようなものにしているというのである。ワイルドとカーソンとの法廷でのやりとりで使われた語を用いて言い換えれば、サロニーは（芸術）写真的リアリズムによって“person”から“personality”（唯美主義者の典型）を創造し、他方カーソンは、機械的リアリズムによって“personality”から“person”（法を犯す身体）を導出しようとしたと言えるだろう。こうしてノヴァクは、*The Picture of Dorian Gray* を、虚構の身体を創造する写真的リアリズムのアレゴリーとして読むのである。

ドリアン・グレイの「身体の虚構性」という点からこの小説を論じる批評は目新しいものではない。しかし、この小説のタイトルにおいて、ドリアンの肖像画が“picture”であって“portrait”とされていない理由を、先に言及したA.H.ウォールを参照しながらヴィクトリア時代の写真史の文脈から説明するノヴァクの記述は、本書のなかで最も水際立った部分であるように思える。ウォールは、その著書 *Artistic Landscape Photography* (1896)において、被写体を写しとるだけの「通

常の」写真と“portrait”とを機械的リアリズムに結びつけ、物語性（虚構性）を与えた「真の」芸術写真を“picture”と呼び、次のような意味のことを述べている。昔の写真家の目的は、或る特定の被写体の表象もしくは“portrait”を作ることだったが、現代の写真家の目的は“picture”を作ることである、と。先に触れた、写真家の著作権をめぐる1883年の裁判においても、サロニーの弁護人は、そのオリジナリティと虚構性を強調するために、サロニーの写真を“picture”と呼んでいる。サロニーが撮ったワイルドの肖像写真に、撮影者の“original mental conception”が宿っていると見なされたように、醜く変貌していくドリアンの肖像画も、バジルとヘンリー卿の（ホモエロティックな欲望を伴った）想念が具現化された芸術作品である。また、汚れない若さを保ち続ける「現実の」ドリアンの身体も、ヘンリー卿の強い感化を受けた虚構性の高い「作品」である。そして、ドリアンの肖像画と彼の身体との緊張関係が物語を駆動するのであるから、ドリアンの肖像画だけでなくその身体も、まさしくウォールの言う“picture”なのである。従来、『ドリアン・グレイの肖像画』は、同時代のリアリズム小説とはかけ離れた、ゴシック性の色濃い作品であると見なされてきた。しかし、この小説を、ヴィクトリア時代後期の写真をめぐる言説の中に置いて読むとき、通常の（機械的）リアリズムとは異なる、「現実」と「虚構」を二重化する「写真的リアリズム」という新たな概念を創造する必要性が認められるのである。ノヴァクの著書は、文化研究的アプローチがワイルド批評にもたらした重要な成果であるといえるだろう。

しかし、私たちはそれで満足してしまってよいのだろうか。こうして知の貯蔵庫に新たな知を一つ加えることだけが、ワイルド批評の目的ではないようだ。ソヴィエト共産党の支配下にあった東欧諸国の反体制グループが、「社会主义下の人間の魂」を密かに輪読していたときのような切実さで、あるいは、クィア批評の隆盛時、同性愛者たちが自らを解放するためにワイルドのテクストを論じていたときのような陽気な真剣さで、ワイルドの言葉を現在に生かすことはもうできないのだろうか。ノヴァクの著書には、残念ながらそうした切実さ、真剣さはうかがえない。だが、こうした切実さの欠如を、現在のワイルド批評の停滞を示す徵候だと評すること自体、知的な怠慢、言い逃れにすぎないだろう。ワイルドの言葉は、「悲しみ」を「喜び」に変えるように、絶えず私たちを促しているのだから。