

トマス・エイキンズと写真的視覚の発見

——アメリカン・リアリズム再考——

小 林 剛

序

マイケル・ダヴィット・ベルは、『アメリカン・リアリズムの問題』と題したその著書を次のような根本的疑問から書き始めている。

ハウエルズやトウェインやジェイムズを——そしてもちろん、サラ・オーン・ジュエットやフランク・ノリスやスティーヴン・クレインやセオドア・ドライサーのような継承者を——何か単一の文学的伝統や文学の「一派」を構成するものとして理解することは困難であり、彼ら特有の流儀のあいだには類似性よりも違いの方がはるかに目につく。また、彼らの小説や声明から、明確な文学的表現としての「リアリズム」（あるいは「自然主義」）の首尾一貫した定義を導き出すことは事実上不可能なのである¹⁾。

伝統的なアメリカ文学史のテキストを開くと、「1880年代から1890年代にかけて起こった大きな社会的出来事は、『リアリズム』が支配的価値基準としてその地位を築いたことである」といった文章が見受けられるように、アメリカにおけるロマン主義からリアリズムへの価値転換はヨーロッパに比べて二、三十年ほど遅れている²⁾。一般的には、その原因は1861年から始まる南北戦争であり、さらにそれに続く大規模な移民の流入、都市化の急速な進展、産業資本主義が生み出す疎外といった要因によって戦後のアメリカ社会にヨーロッパより遅れてリアリズムの機運が高まったのだと説明されているが、ベルも言うように、その「アメリカン・リアリズム」と一括りにされる思潮の内実は非常に捉えにくいものである³⁾。ベルは、その著書の中で、この流れを当時のアメリカ社会に根強くあった「反文学的な感情」の集合体のようなものとして再検証しているが、結局のところ、その検証作業も作家による新しい価値体系に対する反応を観察しているにすぎず、そのリアリズム概念がどのような過程を経て、どのように言説化されていったのか、といった根本的な問いにはほとんど答えていないように私には感じられる。

¹⁾ Michael Davitt Bell, *The Problem of American Realism: Studies in the Cultural History of a Literary Idea* (Chicago: University of Chicago Press, 1993), 1. 以下、とくに注記がある場合を除いて、本論文中の引用はすべて英語原典からの著者訳。

²⁾ Warner Berthoff, *The Ferment of Realism: American Literature, 1884-1919* (New York: Free Press, 1965), 1.

³⁾ アメリカン・リアリズムの解説に関しては、David E. Shi, *Facing Facts: Realism in American Thought and Culture, 1850-1920* (New York: Oxford University Press, 1995) が網羅的で便利である。

本稿の目的は、したがって、このように思潮の内実が見えにくいリアリズム文学の場合からいったん離れ、その思想が最初に提示された絵画の場でその本質を探ることによって、当時のアメリカ文化全体に潜在していた「リアリズム」という名のイデオロギーを異なった視点から分析する手懸かりを提示することである。これまで視覚表現の歴史は、社会史あるいは文学史の二次的な現象として位置づけられるか、あるいは自己充足的な美術史という枠に閉じこめられながら多く語られてきたが、本来、社会と美術はお互いに密接に関係し合ったものであり、それを歴史的に関連づけるという作業はきわめて重要な文化史家の仕事のはずである。なかでも、政治的なものと美学的なものとの関係はきわめて高度に概念化／構造化されており、その解説は、両者を媒介する複雑な文化的体系に関する知識とその理解のもとでなされるべきものである。アメリカの文脈では、19世紀の風景画や抽象表現主義絵画と冷戦文化との関係についてこのような政治的分析が盛んに行われているが、リアリズムという本来視覚表現の場において語られ始めた思潮についても、こうした美術と社会との関係を歴史的に解析するという作業が重要であることは言うまでもないだろう。紙幅の関係で、本論文では二枚の絵の比較分析しかできないが、そうした視覚表現を通した文化史研究の一つの方法論として実験的にここに提示してみたい。

比較の対象とするのは、きわめて類似したスタイルと構図をもったほぼ同時期に描かれた欧米の二枚の油絵である。一枚はトマス・エイキンズ (Thomas Eakins) の《シングル・スカルに乗るマックス・シュミット》(*Max Schmitt in a Single Scull, or The Champion Single Scull*, 1871, fig. 1)、もう一枚はジャン＝レオン・ジェローム (Jean-Léon Gérôme) の《ハーレムの遠出》(*Promenade du harem*, 1869, fig. 2) である。ジェロームの絵の方が多少横長で、描かれている光景の時間帯や風物がまったく異なることをのぞけば、水面に浮かぶボートという主題から構図、地平線・視点の位置、ボートの配置、水面に映る鏡像の処理、写真のような写実的スタイルに至るまで基本の作画的要素は皆きわめて似通っている。しかし、これはある意味当然のことで、ジェロームは、エイキンズがパリの国立美術学校 (École des beaux-arts) で修業していたときの教師であり、《ハーレムの遠出》が制作された1869年に同じ場所にいたエイキンズがこの絵を見ていたであろうことは想像に難くない⁴⁾。彼がパリからフィラデルフィアの家族に宛てて書き送った手紙の内容から判断すると、おそらく、師を尊敬しながらもその教えから次第に離れつつあったエイキンズが、1870年の帰米直後、ジェロームと同じ主題に取り組んで自分の力量を自分なりのスタイルで試そうとしたのだと考えてもまず間違いはないだろう⁵⁾。その証拠に、エイキンズはその後数年の間に、《シングル・スカルに乗るマックス・シュミット》に類似したボート漕ぎの光景を描いた水彩画を複数ジェロームに送って感想を求めている⁶⁾。では、

⁴⁾ キャスリーン・フォスターは、エイキンズにローイング・シーンの示唆を与えた絵としてジェロームの《囚人》(*Le Prisonnier*, 1861) を挙げているが、構図的には《ハーレムの遠出》の方が《シングル・スカルに乗るマックス・シュミット》にはるかに類似している。Kathleen A. Foster, *Thomas Eakins Rediscovered: Charles Bregler's Thomas Eakins Collection at the Pennsylvania Academy of the Fine Arts* (Philadelphia: Pennsylvania Academy of the Fine Arts, 1997), 82. また、エイキンズがジェロームのアトリエに受け入れられたのは1866年10月29日であり、最終的にフランスを離れ、フィラデルフィアに到着したのは1870年7月4日である。Darrel Sewell, ed., *Thomas Eakins* (Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 2001), xxv-xxvii.



Fig. 1. Thomas Eakins, *Max Schmitt in a Single Scull (The Champion Single Sculls)*, 1871.
Oil on canvas, 32 1/4 × 46 1/4 inches. The Metropolitan Museum of Art, New York.

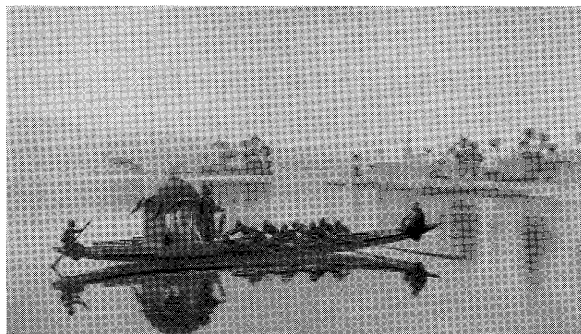


Fig. 2. Jean-Léon Gérôme, *Promenade du harem (Excursion of the Harem)*, 1869.
Oil on canvas, 47 1/2 × 70 inches. Chrysler Collection, Norfolk, Virginia.

アメリカ人として、ヨーロッパの画家たちとは異なる文脈に自分がいることを強く自覚していたエイキンズは、その絵でいったい何を表現しようとしていたのだろうか。ウィリアム・イネス・ホーマーも評しているように、多くの類似点にもかかわらず、その絵は「師の作品に似ていない」だけでなく、「彼自身の芸術的言語を創り出している」かのように感じられる⁷⁾。いったいこの違いはどこから来るものなのだろうか。そして、エイキンズ

⁵⁾ エイキンズの主要な手紙は、“Thomas Eakins Letters, 1866-1934,” Reel 640, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.; Kathleen A. Foster and Cheryl Leibold, *Writing About Eakins: The Manuscripts in Charles Bregler's Thomas Eakins Collection* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1989) に所収。

⁶⁾ エイキンズがジェロームに送った水彩画の一枚は1989年に発見された。他の絵については、手紙に書かれたジェロームの批評から推し量るしかない。William Innes Homer, *Thomas Eakins: His Life and Art* (New York: Abbeville Press, 1992), 64-65.

⁷⁾ *Ibid.*, 57.

の絵が指し示していたこの異なった方向性は、アメリカのリアリストたちが標榜していた「リアリズム」という言葉の真の意味を明らかにするのだろうか。19世紀後半の芸術観に大きな影響を与えた写真をめぐる欧米の議論を背景に見ながら、こうした問いに順に答えたい。

絵画と写真

エイキンズは、アメリカ美術史のなかで、必ずと言っていいほどウィンズロー・ホーマーとともに挙げられるアメリカン・リアリズムを代表する画家であるが、エリザベス・ジョーンズが「エイキンズはほとんど常に、彼が当てはまる芸術的・知的文脈といったものは、アメリカにもフランスにも、まるでまったくないかのように扱われてきた」と評しているように、ある特定のグループに分類しにくいきわめて特異な芸術家でもある⁹⁾。1844年にフィラデルフィアで生まれ、1866年から始まる約三年間のパリ修業時代を除いては、ほぼ一生をその地で過ごしている。ホーマーは南北戦争中から絵を描き始めているが、エイキンズが精力的に創作活動を始めるのは1870年代に入ってからである。ウィリアム・ディーン・ハウエルズが「リアリズム戦争」という表現を使って当時の社会状況を指摘したのが1880年代なので、エイキンズはちょうどその搖籃期に絵を描き始めたことになる。一方のジェロームは、現代においてはアカデミズム派、あるいは一種のオリエンタリズム画家と分類され、印象派の陰になってそれほど高い評価を与えられているわけではないが、当時はきわめて客観的かつ科学的な画家とみなされ、彼の絵からつくられた版画や写真の大量流通による人気とも相まって、大西洋兩岸でリアリズムの小説家に匹敵する扱いを受けていた⁹⁾。実際、《ハーレムの遠出》が1869年のサロンに出展された際の価格は三万フランと高価で、購入を希望した王妃でさえ諦めざるを得なかったぐらい当時は高く評価されていたのである¹⁰⁾。1873年、アメリカの美術評論家は次のようにジェロームを讃えている。

ジェロームは、我々の時代におけるもっとも熱心で、細かなところまで正確に描く画家だと言われているが、ある意味では「学究的である」とも言うだろう。彼は、歴史性を持った作品の時代や場所に関して細部に至るまで忠実であることが芸術家の義務であることを、チャールズ・リードと同じほど強く信じているのである。バルザックは、ある小説で描写した土地の見たところさほど重要でもない事実を確かめるために数百マイルも旅したと言われているが、ジェロームも、主題に関わるあらゆる事柄についての根気強い、徹底的な予備調査なしには決して絵を描かなかったそうだ。衣装の装飾や家具などにおいて可能な限りの正確さを実現しようとするのが常に彼の目的であり、時にその過剰さが指摘されて、彼が「科学的絵画の作家」と言われるのも

⁹⁾ Elizabeth Johns, "Thomas Eakins: A Case for Reassessment," *Arts Magazine* 53, no. 9 (1979): 130.

⁹⁾ 版画や写真を通じたジェロームの絵の流通に関しては、Hélène Lafont-Couturier, *Gérôme & Goupil: Art and Enterprise*, trans. Isabel Ollivier (Paris: Réunion des musées nationaux, 2000) を参照。

¹⁰⁾ Gerald M. Ackerman, *The Life and Work of Jean-Léon Gérôme: With a Catalogue Raisonné* (New York: Sotheby's Publications, 1986), 83.

こうした特質のためである¹¹⁾。

エイキンズも時に、その写真のような緻密な再現描写や計算され尽くした透視画法のスケッチのために、ジェロームと同じように「科学的写実画家」のレッテルを貼られることがあるが、言うまでもなくこうした特質はジェロームから受け継いだものである。しかし、彼は師のように描けなかった。何が両者で異なっていたのだろうか。

まず目につく表面的な違いは、そこに描かれている風物である。ジェロームの絵は、そのタイトルが示しているように、イスラム教国の王室あるいは上流階級の女性たちが舟でどこかに向かっている光景を描いている。舟のうえの小部屋のなかでベールをまとって座っている婦人たち、オールを漕ぐ褐色の肌をした男たち、少し霞んで見える目的地と思われるイスラムの街、きわめて正確に鏡像が描き込まれた水面の反射、それらがどれも写真のようなリアリズムで描かれているにもかかわらず、全体に漂っている印象は、どこか遠くの時間が止まった異国の光景という感じがしてしまう。リンダ・ノックリンは、エドワード・サイードの『オリエンタリズム』でも表紙絵として使われたジェロームの《蛇使い》(*Charmeur de serpents*, 1880)を引き合いに出しながら、「我々はその絵のなかのある種の《不在》に取り憑かれてしまう」と評している。ここでもジェロームは、「若い中心人物の赤みがかった尻や筋肉質の腿、彼の右に座っている威厳ある蛇使いの皺、観衆が見せるいろいろな喜びの表情、魅力的で念入りに描かれたトルコ製タイル、カーペット、バスケットの質感」など、執拗なほどに豊富な写真的細部を提供しているのだが、その絵にはやはりリアリズムとはかけ離れた奇妙な「不在」、つまりノックリンが言うところの「歴史の不在」を我々は感じてしまう¹²⁾。ジェロームの絵画は、オリентとは、ただ慣習と儀式が永遠に反復されるだけの、変化も時間もない、過酷な歴史とは切り離された別世界であるかのように観者に語りかけているが、実際には、当時の中近東地域は、ヨーロッパ列強による帝国主義的圧力の下で根本的な変革の時代を経験しつつあった。いわばジェロームの絵は、こうしたヨーロッパとオリентのあいだに存在する葛藤の歴史をすべて隠蔽する19世紀植民地主義イデオロギーのイメージとして機能していたのである。

一方、エイキンズが描いているのは、彼の友人でもあり、スカル競技のチャンピオンでもあるマックス・シュミットその人である。美術をやり始める前から科学に興味のあったエイキンズは、この油彩画を完成させるために、水面による光の反射を光学的に考察したり、絵のなかに描かれるボートのどの位置に漕ぎ手を配置すればきちんと重心が取れるのか、さらには水の流れやオールの向き、身体の傾きに至るまで計算したりしたと考えられている¹³⁾。たとえ絵と同じような姿勢でボートに乗り込んだとしても、倒れたりすることがないというほどに緻密に構成されているのである。いわばその態度は、まさに科学的な姿勢であり、ほとんど自らを「機械の眼」にしてしまおうという意識であった。描かれて

¹¹⁾ J. F. B., "Gérôme, the Painter," *The California Art Gallery* 1-4 (1873), quoted in Linda Nochlin, *The Politics of Vision: Essays on Nineteenth-Century Art and Society* (London: Thames and Hudson, 1989), 37.

¹²⁾ *Ibid.*, 35.

¹³⁾ エイキンズがローイング・シーンのために描いた習作に関しては、Helen A. Cooper, *Thomas Eakins: The Rowing Pictures* (New Haven: Yale University Press, 1996) に図版とともに解説がある。

いる場所も、彼が慣れ親しんだフィラデルフィアに実在する川と橋であるということを考えあわせると、ほとんどこの絵は、友人の勇姿を写したスナップ写真だと言ってもいいくらい忠実に描かれているのである。

もちろん私はここで、この絵が写真をそのまま再現したものなのではないかと疑っているわけではない。後で述べることになるエドワード・マイブリッジ (Eadweard Muybridge) の動態写真を見てからは、確かにエイキンズも、写真が絵を描く際のきわめて重要な助けになることを認識するようになるが、この《シングル・スカルに乗るマックス・シュミット》を描いている時点では、まだほとんど作画の補助的手段として写真を使っていたとはいなかった。逆にその点では、ジェロームの方が写真に頼っていると言えるのであって、実際、彼は建築の細部や遠い異国の風物を描くのに、スケッチ代わりに写真を積極的に利用していた¹⁴⁾。つまり、彼の緻密で「リアル」なオリエントは、こうした写真の助けを借りて初めて存在し得たものなのである。1839年のL・J・M・ダゲールによるダゲレオタイプの発明は、当時の知識人たちに芸術表現の意味を問い直す果てしない議論をもたらしたが、エイキンズとジェロームは大西洋の兩岸で、それぞれ異なったやり方で写真をもたらす「何か」に反応し、それを自らの芸術に反映させたのである。ただし、そこにはヨーロッパとアメリカというまったく異なる文化的文脈が介在していた。

ヨーロッパでは当初、写真は、不完全な絵画の写実性を補うものとして肯定的に受け入れられていたが、19世紀の半ばを過ぎ、写真的なものの見方が広く一般に浸透するようになると、それは逆にロマン主義的な芸術の概念を侵すものとして否定的に見られるようになる。ロマン主義の巨匠で、写真を使って何枚かの作品を仕上げたこともあるウジェーヌ・ドラクロワの次の言葉には、そうした写真に対する危惧の念が感じとれるだろう。

ダゲレオタイプはトレーシング以上のものである。それは対象の忠実な写しであり、自然からのドローイングではほとんど常に無視される細部が、ダゲレオタイプにおいては特徴的に重要性をもち、画家に構図の完全な理解をもたらしてくれる。……しかしながら、見逃すべきでないのは、ダゲレオタイプは、我々をさらに深い自然の神秘へと導くために任命された翻訳者にすぎないという事実だ。ある面におけるすばらしい忠実さにもかかわらず、写真はあくまでも現実の反映であり、コピーにすぎない。しかも正確でありすぎるために、偽りになるという場合もある。……ダゲレオタイプを模倣しようとすればするほど、より弱さが露呈するだけで、そうした作品は必然的に生氣のないコピーのコピーにすぎず、それ自身他の点で不完全なのである¹⁵⁾。

また、当初写真に対して好意的であったジョン・ラスキンも、1870年のオックスフォード大学における講演で、それまで説いてきた写真の有効性と利益についての肯定的見解を完全に覆し、写真は「よい芸術に取って代わるものでは決してない」と断言するようになる。そして、写真的な細密描写を特徴とするラファエロ前派から印象派の先駆と言われる後期ターナーへと、その支持するスタイルまでもを変えていくのである¹⁶⁾。

¹⁴⁾ Aaron Scharf, *Art and Photography* (New York: Penguin Books, 1986), 82-83.

¹⁵⁾ *Revue des deux mondes*, 15 September 1850, quoted in *Ibid.*, 119-20. 引用書による英訳からの拙訳。

有名なシャルル・ボードレールによる写真批判も、ラスキンとほぼ同じ立場からなされている。1859年のエッセイ、「現代の公衆と写真」のなかで彼はこう書いている。

こと絵画および彫像術に関して、社交界人士の現在の〈信条〉は、特にフランスにおいて次のごときものです、「私は自然を信ずる、そして自然をしか信じない。芸術とは自然の正確な再現であり、でしかあり得ないと信ずる。かくして、自然と同一の結果をわれわれに与えてくれるであろう工業こそ、絶対的芸術であるだろう」。一人の復讐の神がこの群衆の願いを聴きとどけてくれました。ダゲールが彼らの救世主となったのです。そこで彼らは心にこう思います、「望み得る限りの保証のすべてを写真がわれわれに与えてくれるのだから、芸術とは写真のことだ」と。この時からして、汚らしい社会が、ただ一人のナルキッソスよろしく、自らの低俗なる影像を金属板の上に眺めるべく殺到したのです。一個の狂気、異常な狂信が、これらの新たな太陽崇拜者たち皆を捉えました¹⁷⁾。

ここに見られる完全な写真と芸術の区別は、ボードレールのロマン主義的な立場にとって絶対的なものであり、写真とは、何一つ「芸術」と呼びうるものを創造することができないただの「科学技術」でなければならなかった。彼の想像力論によれば、眼に見える世界は想像力によって初めて位置と相対的価値を与えられるただの「映像と記号の倉庫」にすぎず、その倉庫に想像力が入り込むことによって、その素材から芸術が生み出されるのであった。そして、この想像力を衰退させているもっとも大きな原因が、写真術の芸術への侵入とその物質的・技術的側面であるとボードレールは考えていたのである。

しかしながら、こうしたラスキンやボードレールの芸術論の核心に抵触する写真のもつ特質とはいったい何なのだろうか。ヴァルター・ベンヤミンは、「アウラ」という言葉で有名な1936年の「複製技術の時代における芸術作品」のなかで、写真という複製技術によって芸術自体の性格に完全な変化が生じたことを示唆している。

複製技術の時代が芸術を、その礼拝的な基盤から切り離したことによって、芸術の自律性の輝きは永久に失われた。だがそれとともに生じた芸術の機能変化は、19世紀の目にははいらなかった。20世紀になって、映画の発達が見られるようになって、なお長いあいだ、この機能変化はひとの目に映ることがなかった。……写真が芸術であるか否かという問題を決しようとして、これまで多くのひとが明敏な頭脳をしばってきたが、成果はあがらなかった。ひとびとは、写真の発明によって芸術の性格が総体的に変化したのではないか、というまず先に考えるべき問題をなおざりにしていたのである¹⁸⁾。

¹⁶⁾ *Ibid.*, 99.

¹⁷⁾ シャルル・ボードレール「現代の公衆と写真」(阿部良雄訳『ボードレール全集Ⅲ美術批評上』所収、筑摩書房、1985年)、306-7頁。

¹⁸⁾ ヴァルター・ベンヤミン「複製技術の時代における芸術作品」(野村修編訳『ボードレール他五篇』所収、岩波書店、1994年)、80-81頁。

同時代人であるラスキンやボードレールには見えなかった「芸術の機能変化」があるとするれば、それはどのようなものだったのか。彼らが語っている「芸術」という概念に、写真に接する前と後で何かしら変化があったのだろうか。そして、その変化はエイキンズとジェロームという欧米の師弟にどんな違いをもたらしたのだろうか。これらの問いに答えるためには、アメリカの哲学者でプラグマティズムの創始者とされるC・S・パースの記号分類を参照するのがもっとも適切であろう。

アイコンと指標

パースはソシュールとともに現代記号学の創設者の一人とされているが、ソシュールが原則的に言語記号しか扱わなかったのに対して、パースは言語以外の記号をもその体系のなかに取り込もうとしたことで知られている。彼はまず、記号の表意様式を三類型、すなわちアイコン、指標、象徴に分類する。記号がその対象とある性質において類似し、その類似性に基づいてその対象の記号となる場合、その記号はアイコン (icon) と呼ばれる。記号がその対象と事実的に連結し、その対象から実際に影響を受けることによってその対象の記号となる場合、その記号は指標 (index) とされる。さらに、記号がもっぱら第三のもの (精神、心的連合、解釈思想) の媒介によってその対象と関係づけられる場合、その記号は象徴 (symbol) として区別される。この分類に従うと、写真はアイコンに属する記号だろうと普通は考えるが、パースはそれに反して、写真をアイコンではなく指標のクラスに分類している。

写真は、特にスナップ写真は非常に有益である。というのは、それらはいくつかの確かな点において、それが表象している当の対象にそっくりだということを我々が知っているからである。しかしこの類似は、写真が逐一自然と対応するよう物理的に強いられるという状況のもとで生み出されるという事実によるものである。この点で、それ故、写真は記号の第二のクラス、つまり物理的結び付きによる記号のクラス [指標] に属する¹⁹⁾。

アイコンはその対象とあらゆる点で類似する必要はなく、何らかの形でその対象と類似し、その類似性が表意機能の十分な根拠となるものであればよいとされるので、何らかの対象と類似性を指摘できるような絵画はアイコンである。それに対し写真は、光の反映を感光紙の表面上に転写した物理的痕跡なので、アイコン、つまり視覚的類似の一種ではあるが、対象に対し指標的關係をも持ち合わせている。いわば写真は、指紋や足跡と同じように、光化学的に処理された現実世界の痕跡であり、絵画のようなアイコンからは質的に区別される指標的記号だとパースは言うのである²⁰⁾。

19世紀後半、写真の興隆につれて次第にキャプションが写真に付けられるようになる

¹⁹⁾ 内田種臣編訳『パース著作集2——記号学』(劉草書房、1986年)、35頁。

²⁰⁾ 現代美術が持つ指標的性質に関しては、Rosalind E. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1985) 所収の“Notes on the Index”を参照。

のも、こうした写真の指標的性質のためである。指標的記号は、対象との個別的で直接的な関係を保有しているがために、現実世界と繋がっているという現実性の感覚を受け手に引き起こすのに力を発揮するが、逆に対象を一般的に記述、説明することができないのである。つまり、写真を見る者は、そのキャプションによってその受け取り方を一定方向に規定されない限りは、ただその光景が「かつてそこにあった」ということを受け取るだけで、それ以外の意味作用はすべて無方向的なのである。ラスキンやボードレールが、こうした指標的性格をもつ写真を芸術の範疇に受け入れることができなかったのはある意味当然のことで、彼らにとって、芸術は等価性の世界であり、作品は他の記号の助けなく存在できる自律的な記号でなければならなかった。逆に言えば、写真の指標性は、絵画がアイコンであること、つまり類似性、一般性によってその対象と関係づけられていること、そして芸術作品が自律した記号でなければいけないこと、つまりキャプション付き写真のように他の表意記号の助けを借りなくても意味作用を方向づけることができるものであることを当時の人々に気づかせたと言えるのではないだろうか。この点で、ジェロームのイメージは、《ハーレムの遠出》にしる、《蛇使い》にしる、「オリエントなるもの」についてのヨーロッパ人の共通意識を図像的に純化し、みせかけの分かりやすいリアリズムによって一般的に表現したものであり、それはどこのどの現実世界とも物理的に関連づけることのできない、まさに等価性によって保証されたアイコンであった。それに対し、《シングル・スカルに乗るマックス・シュミット》は、真の写真のように光化学的な現実世界との直接的な関係を持ち合わせていないにもかかわらず、そのイメージの方向性として「スナップ写真」のような指標的性格を示唆していると言ってもいいだろう。

エイキンズの絵が持つ指標的性格は、またそのタイトルにも示されている。今まであまり注意を払われてこなかったことだが、エイキンズの絵のタイトルには、肖像画以外のものも含めて、ほとんどに固有名が含まれている。そして、その固有名の意味は、ジェロームの絵のなかの人物に備わっている「無名性」と対比されることでより強調されるはずである。ジェロームの絵画において、「歴史の不在」と密接に関連し、対象の無名性を際立たせているのは、観察者としての西洋人の不在である。このようなオリエンタリズムの風景に、植民地の住人としての、あるいは旅行者としてのヨーロッパ人は登場していない。もちろん西洋人の視線は、《ハーレムの遠出》にも《蛇使い》にもその他のオリエンタリズムの絵画にも、常に暗に存在しているのだが、それは必然的に抑制されたオリエントの世界を出現させるための視線であって、画面のこちら側から風景のなかの「無名」の営みをただ観察するだけの視線なのである。いわばこれらのイメージは、ミシェル・フーコーの言葉を借りれば、一望監視的な世界の表象システムの「中心」から眺望された「周縁」の風景にすぎないのである²¹⁾。

エイキンズのイメージは、それに対して、そうした視線をきっぱりと否定するかのようには、アメリカの周縁性と個別性に固執している。1914年の『フィラデルフィア・プレス』上で、エイキンズはアメリカの若い世代に向けて次のように説いている。

²¹⁾ ミシェル・フーコー『監獄の誕生——監視と処罰』（田村俣訳、新潮社、1977年）、198頁以下参照。

もしアメリカが偉大な画家を生み出そうとするならば、そして若い美術学生が自国の美術史のなかに己の場所を築きたいと願うならば、その最初の欲求は、アメリカの生活の核心をより深く観察するためにアメリカにとどまることであるべきだ。……アメリカの美術学生と画家にとって、自らの国を観察し、その生活と原型を描くことははるかによいことで、そうするためには、どんな外国の皮相な事物からも自由でなければならない²²⁾。

それが何であれ——ジェロームの絵が暗に表象していたヨーロッパ中心の価値体系であれ、またあるいは、マネを含めて多くのヨーロッパの芸術家たちが参照・引用してきた古典・古代から連綿と続くヨーロッパ芸術の歴史であれ——そうした普遍性に対抗しうるのは、場所に根ざした周縁性もしくは個性性でしかない。エイキンズにとって、自らの芸術の価値はそうした個性性のなかにあるのであって、決してヨーロッパの歴史や古典のなかにあるのではなかった。1868年にパリから父に宛てた手紙のなかでエイキンズは、美術学校の教師たちのことを、ただ「インスピレーションのためにギリシャの詩を読み、古典について語り、古典的な主題を描き、人に古くさいものを描かせ、あの純真な男たちがどんなに美しく船を操るのか見させるのではなく、彼らのどうでもいい代物を観察させる」だけであると批判している。

僕は、陽の光や子供たちや美しい女性や男、彼らの頭や腕、眼に見えるほとんどあらゆるものが好きなんだ。そして、いつかそういったものをこの眼に見えるままに描けたらと思う。……でも、もし僕がギリシャに行って、そこに二十年も住んだら、ギリシャのものなんて描けやしないだろう。だって、僕の頭のなかは、古典でいっぱいだから……²³⁾。

アメリカで生まれ、アメリカの画家になろうと思い続けてきたエイキンズにとって、技法や構図を学ぶことはできても、師ジェロームのように描くことはできなかった。その結果、彼がたどり着いたのは、ヨーロッパではアイコンのもつ普遍性・等価性を損なうものとして忌避された写真イメージの持つ指標的性質をあえて抑圧しないという方法論だった。つまり、「過去」を参照するのではなく、自分が立脚している「場所」を参照の基盤とするやり方である。言い換えれば、エイキンズの絵画が表象しているのは、慣れ親しんだ彼の周りの場所や彼の周りの会話を交わす固有名をもった人物であり、写真がそうであるように、それは決してそれ単独でそれ以上の何かを指し示したりはしないのである。

写真的視覚の発見

一般的に言って、エドガー・アラン・ポーやオリヴァー・ウェンデル・ホームズやウォルト・ホイットマンといったアメリカの知識人たちが写真の可能性を当初から高く認めて

²²⁾ *Philadelphia Press*, 22 February 1914, 8.

²³⁾ Eakins to Benjamin Eakins, March 6, 1868, in Foster and Leibold, *Writing About Eakins*, 207.

いたのも、彼らがエイキンズと同様の意識を暗に持ち合わせていたからであろう。アラン・トラクテンバーグも『アメリカ写真を読む』のなかで論じているように、アメリカ人にとって写真とは、歴史から切り離された純粹な「かつてそこにあった」過去を捕捉・記録することのできるメディアであり、古代ギリシアやルネサンスといった語りうる伝統としての歴史をもったヨーロッパ文明からの毅然たる訣別を自ら選び取ったアメリカに相応しい表現の具体的な形だと考えられたのである。19世紀アメリカのもっとも著名な写真家マシュー・ブレイディが1846年から始めた「輝けるアメリカ人たち」と題する肖像撮影の仕事は、いわば固有名をもったイメージによるアメリカの歴史であり、エイキンズがとくに晩年数多く描いた肖像画、そして彼自らが撮影した肖像写真も、語られる歴史に容易に取り込まれることのない過去に預けられた「現在性」の記録なのである²⁴⁾。ハウエルズは、リアリズムを「庶民の美学」と評したが、それはこうした普遍性に対抗しうる周縁性・個別性という形でのみ意味をもつものだったのである。

また、我々が、ホーマーではなくエイキンズによきアメリカのリアリズムを見るのも、この点においてである。同じリアリズム絵画といっても、ホーマーのカンヴァスに描かれるアメリカ人たちには固有名が備わっていない。それはアメリカのどこかで生活しているかもしれない誰かであり、ジェロームの絵画のなかの無名の人々と同様に交換可能なのである。リアリズム文学と写真の違いもここにある。小説のなかの固有名は、ある特定の個人を表しているというよりも、読者が「これは私かもしれない」と思えるような一般性を有した記号であり、アイデンティティを証明するものとして身分証やパスポートに添付される写真とはまったく異なるカテゴリーに属するものである。ヨーロッパにおける写真批判が、絵画のアイコンとしての自律性を保つために行われたように、普遍性あるいは等価性を求める芸術様式は一般に、写真のもつ指標的特質を忌避しようとする。したがって、指標的性質を抑圧しないというこのエイキンズのリアリズムはきわめて特異なものであるし、おそらくアメリカ美術のなかでもそうであると言えるだろう。確かに、すべてのエイキンズの絵画をこうした指標論によって完全に解釈できるわけではないが、彼がマイブリッジによる馬の動態写真を見てからは、こうした彼の絵が持つ指標的性質はさらに強められたと言ってもいいだろう²⁵⁾。

イギリス人でありながらアメリカに住んでいたマイブリッジは、1870年代初めから動態の連続撮影の実験を続けていたが、ようやく1878年にその撮影に成功する。競馬場のコースに沿って12台のカメラが並べられ、それぞれのシャッターに結び付けられた糸を馬が走ってきて断ち切ると同時に次々とシャッターが切られるという仕掛けになっていた。こうして写された連続写真は、ギャロップ（早駆け）する馬の四本脚が一瞬完全に地面から離れるのは、前脚と後脚が胴の下で出会うときだけだという新しい事実を当時の人々に

²⁴⁾ Alan Trachtenberg, *Reading American Photographs: Images as History, Mathew Brady to Walker Evans* (New York: Hill and Wang, 1989), 33-70.

²⁵⁾ エイキンズと写真の関係、および彼の絵が持つ特異なリアリズムに関しては様々な議論があるが、以下の論文が示唆的である。Alisa Luxenberg, "Inventing Thomas Eakins the Photographer," *History of Photography* 19, no. 3 (1995): 247-51; Michael Fried, *Realism, Writing, Disfiguration: On Thomas Eakins and Stephen Crane* (Chicago: University of Chicago Press, 1987); Robert McCracken Peck, "Thomas Eakins and Photography: The Means to an End," *Arts Magazine* 53, no. 9 (1979): 113-17.

知らせ、驚かせる。というのも、それまで何世紀にも渡って、前後の脚が伸びきった状態で地面から離れている馬の絵が描かれてきたため、それが真実の姿だと思い込んでいたのが、カメラという「機械の眼」によってそれが覆されてしまったからである。エイキンズもこの事実ショックを受けた一人であり、すぐにその連続写真を購入し、その新しい知見に基づいたギャロップする馬の絵 (*A May Morning in the Park, or The Fairman Rogers Four-in-Hand*, 1879-1880) を世界で初めて描いている。さらに、エイキンズはマイブリッジとの手紙のやりとりを1879年から始め、1884年にマイブリッジがペンシルバニア大学で動態写真の撮影を開始したときには、その撮影を手伝い、その後自分でも人間の動態写真を撮り始めるようになる²⁶⁾。そしてこの頃から、エイキンズは、美術教授をしていたペンシルヴァニア美術学校においても、伝統的なギリシア・ローマ彫刻の複製やヨーロッパの名画の模倣を通じた教育を一切やめ、学生にヌードのさまざまなポーズを写真に撮らせたり、いろいろな人間の動きを連続写真によって細かに分析することによって、直接的に現実を再現する術を教えるようになる。いわば、人間の眼による解釈が介在する歴史主義的教育ではなく、機械の眼によって直接現実と向き合うという真のリアリズム教育をやり始めるのである²⁷⁾。そして、そうしたエイキンズの教えは、彼の優秀な弟子であったトマス・アンシュッツを経て、ロバート・ヘンリ、ウィリアム・グラッケンズ、ジョージ・ラクス、エヴェレット・シンといった、後に「ジ・エイト」あるいは「アッシュカン・スクール」と呼ばれるニューヨーク・リアリストのグループを構成する画家たちに受け継がれることになる。

結　　び

エイキンズのこうしたリアリズム概念を、小説家を含めたアメリカのリアリストたちがすべて共有していたわけではもちろんない。しかし、そこに込められている指標的なものを抑圧しないという態度は彼らの無意識のなかに共通して存在していたもので、ベルが述べているように、一見彼らの間に共通項を見出すことは困難なようであっても、彼らが標榜していた「リアリズム」という言葉には重要なひとつの共通した主張が含まれていたと考えられる。それはすなわち、写真的イメージが表象しているような個性を忌避するのではなく、逆にそれを活かすという態度であり、自分が生まれた国、地域、地方、生ま

²⁶⁾ Mary Panzer, "Photography, Science, and the Traditional Art of Thomas Eakins," in Susan Danly and Cheryl Leibold, *Eakins and the Photograph: Works by Thomas Eakins and His Circle in the Collection of the Pennsylvania Academy of the Fine Arts* (Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press, 1994), 99-103; John Wilmerding, ed., *Thomas Eakins* (Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press, 1993), 97-99; Beaumont Newhall, *The History of Photography: From 1839 to the Present Day*, 5th ed. (New York: The Museum of Modern Art, 1994), 120-21.

²⁷⁾ エイキンズの美術教育に関しては以下の論文が詳しい。Elizabeth Johns, "Thomas Eakins and 'Pure Art' Education," in *Critical Issues in American Art: A Book of Readings*, ed. Mary Ann Calo (Boulder, Colo.: Westview Press, 1998), 171-76; Ellwood C. Parry, "Thomas Eakins's 'Naked Series' Reconsidered: Another Look at the Standing Nude Photographs Made for the Use of Eakins's Students," *American Art Journal* 20, no. 2 (1988): 53-77; Ronald J. Onorato, "Photography and Teaching: Eakins at the Academy," *American Art Review* 3 (1976): 127-40.

れた土地を扱うことによって、「そこにかつてあった」という価値を芸術表現の基盤に置くという意識である。アメリカの作家ユードラ・ウェルティは、ウィリアム・フォークナーの『響きと怒り』について語りながらこう書いている。

場所は彼の立脚している所である。彼を書く源泉である経験において、それは参照の基本となり、作品における視点を提供する……。ロケーションは感情と関わっており、感情は場所と深く関わっている²⁸⁾。

この文章を、同じくアメリカ出身でありながらイギリスに帰化したT・S・エリオットの次の文章と比較したとき、その認識の違いは明らかだろう。

伝統は、まず第一に、歴史的感覚を意味する。……この歴史的感覚は、時間的なものとともに無時間的なものの感覚であり、時間的なものと無時間的なものを同時に感ずる感覚であるが、こういう歴史的感覚がある作家を伝統的ならしめるのである。そしてまた、これは同時に、作家に時間の中における自分の位置を、自分自身の現代性を鋭く意識させるものなのである²⁹⁾。

一方は「場所」を、一方は「過去」を基盤とする。ある意味で、この違いは、ヨーロッパとアメリカのリアリズムというものに対する文化的・社会的意味づけの差異を指し示してはいないだろうか。

ノックリンが言うように、ウェルティが志向するような「場所」とは、19世紀においては、明らかに地方的、周辺のものとの関連のなかで連想されていた。そこには、エドワード・サイードが『オリエンタリズム』のなかで分析したような、ある支配的な文化的布置のシステムが働いていたことは言うまでもない。一望監視的なそのシステムの中心で、ヨーロッパの古典・古代以来の伝統は、地理性を超越した「中心」、そして周縁的なものにとっては参照すべきモデルとして機能していた。一方、周縁に位置する「地方」は、理想化された「風景」、あるいは主観を通して普遍化された「印象」として表象されるのが常であり、19世紀半ば、そういった周縁性・個別性は、クールベのような一部の画家を除いては、ヨーロッパの芸術家たちからは積極的に取り上げられるよりも、むしろ退けられるようなものだった。類似性・等価性によって保証された普遍性こそが芸術表現の基盤だったからである。一方、19世紀終わりまで文化的周縁に置かれていたアメリカにとって、個別性を主張し、自らのアイデンティティの基盤として提示することに重要な意味があることは言うまでもなく、実際、アメリカのリアリズムが台頭してくるのもそのような時代においてであった。とくに、写真という機械的リアリズム装置が、世紀転換期のアメリカにおいて果たした役割は小さくないばかりか、ロマン主義からリアリズムへの価値転倒の動きを美学的・社会的に先導したと言っても過言ではないだろう。ヨーロッパにおい

²⁸⁾ Eudora Welty, *Place in Fiction* (1957), quoted in Nochlin, *The Politics of Vision*, 20.

²⁹⁾ T・S・エリオット「伝統と個人の才能」(平井正穂・高松雄一編『筑摩世界文学大系 71——イエイツ・エリオット・オーデン』所収、筑摩書房、1975年)、220頁。

ては、ボードレールの写真批判に代表されるように、写真に対するロマン主義の視角からの評価はある意味で決定的なものであり、そのため、クールベのような写真的リアリズムを標榜する画家は意図的に中心から外されてきたが、アメリカでは逆に、写真は、現実の「アメリカ」を表象する主要なメディアとしての地位を築きつつあった。写真がもたらす「場所」を共有するという仮想的感覚は、当時のアメリカ人に「場所の意味」を構築する契機を与え、それこそが、普遍性に対抗しうる個別性の基盤となったのである。皮肉なことに、エイキンズは一生、ジェロームに対して敬意を示し続けたが、その絵の本質は、師が生きている伝統とはまったく異なる場所にあったのであった。

Thomas Eakins and the Discovery of Photographic Vision: American Realism Reconsidered

〈Summary〉

Go Kobayashi

What is the essence of “American Realism”? This paper tries to answer this difficult question from a new perspective by reconsidering “realism” as a socially constructed narrative, re-examining the differences between the cultural contexts of European and American realisms, and reintroducing the significance of photographic vision into the discussion of American Realism. As Michael Davitt Bell points out, “it is hard to see Howells, Twain, and James—not to mention such successors as Sarah Orne Jewett, Frank Norris, Stephen Crane, and Theodore Dreiser—as constituting any single literary tradition or “school” of literature; the differences among their characteristic modes are far more striking than the similarities.” Then how did they conceive “realism” in the almost same sense? Instead of arguing this problem in the conventional field of literature, this paper explores pictorial realisms—especially Thomas Eakins’s realism—and the cultural roles of photography in the late nineteenth century in order to introduce an interdisciplinary approach, and concludes that, for Americans of the period, photographic vision represented the way they visualized and realized their own imagined communities and themselves. Because of limited space, my analysis is applied only to a pair of oil paintings—Thomas Eakins’s *Max Schmitt in a Single Scull* and Jean Léon Gérôme’s *Excursion of the Harem*—, but I believe that my argument is valid even in the general discussion of American Realism.