

芸術写真の時代（一八九四—一九一四）

におけるフランスの写真美学

村山康男

序

十九世紀フランスの写真美学に繰り返し現われてくる美学理論は、「犠牲の理論」*theorie des sacrifices* と呼ばれているものである。別稿において、我々はこの「犠牲の理論」の系譜を辿り、それが一八五一年のF・ウェイの論文「諸藝術に対する写真の影響」に始まり、カロタイプの写真家の諸論考を経て、更に一八六二年に出版されたデイスダリの『写真藝術』において一応の体系的な体裁を整えるのを見た。この理論の骨子は、写真の本質が、自然の光景の差し出す全ての要素を忠実に模倣することにあるのではなく、不要な細部はそれを犠牲にし、全体の効果にとって必要と思われるものだけを選択する、そしてこの自然の再現を通して写真家の個性を作品に刻印する点にあるという主張であった。勿論、この理論は写真美学の専有物であった訳ではなく、同時代の画家や美術批評家もまたそれを信奉していた。つまりそれは十九世紀中葉フランスの美術思想を支配していた一つの藝術観であって、ドラクロワやボードレールはこの藝術観を写真批判の有力な武器としていたのに対して、写真擁護の陣営もこの藝術観に依拠して写真が藝術たりうることを主張していたのである。

この「犠牲の理論」は、しかし、更に二十世紀初頭にまでその命脈を保ち続ける。例えば、世紀末の美学者、

V・シエルビュリュは次のように述べている。「藝術家が〔事物や藝術家の〕本性の表現により多くの簡潔さ、力そしてアクセントを与えようとしてある手法に訴えることについては再言を要しないであらう。その手法の第一の、そして最もよく用いられるものは単純化である。それが外的世界であれ、人間の魂であれ、自然とは常に豊かであり、過剰にして錯綜したものである。藝術家は本質的なもので満足し、無用な付随物は削除し、選別し、剪定する。彼は選択の精神、犠牲の精神を持っているのである。」^②我々にとって更に興味深いのは、十九世紀末から二十世紀初頭にかけての美術理論の動向を象徴的に体現しているM・ドニの思想にも、この「犠牲の理論」が現われていることである。一八九〇年の「新伝統主義の定義」と題された論文において、ドニは「絵画作品とは軍馬や裸婦、或は何らかの逸話的なものである前に、本質的に、ある一定の秩序のもとに集められた絵具に覆われた平らな表面であることを想起せよ」^③と宣言し、主題よりも絵画に固有の素材や造形特性を強調、抽象絵画へと向かう二十世紀美術を予言したかに見えた。しかし、そのドニは、一八九八年のローマ滞在における古典美術への開眼を機に、象徴主義から古典主義への転身を計り、一九〇五年秋には、フォービスム派のマティスの作品に見られる「粗雑な彩色」や抽象性を批判するようになる。^④そしてゴーギャン、ゴッホからセザンヌに至る美術の潮流を古典(回帰と捉えるドニ)にあって、「古典的なものとは、様式化し、総合し、調和を与えるもの」^⑤であり、A様式Vとは「意志的な犠牲と単純化による表現によって得られた或る種の偉大さ」^⑥に他ならなかった。本稿の主題は、この世紀末から二十世紀初頭の写真界を支配した藝術写真の時代において、「犠牲の理論」がどのようなかたちで、フランスの写真美学の方向を規定していたのかを明らかにすることにある。別稿で指摘したように、一八六二年のデイスデリの写真美学において、「犠牲の理論」は撮影の段階に限定されており、相互に関連し合う三つの構図法というかたちで具体的な内実を与えられていた。^⑧この「犠牲の理論」は藝術写真の時代になると、撮影のみならず焼付の段階にも適用されるに至る。そして「犠牲の理論」のその内実の変化をもた

らしたものは、藝術写真が出現する一八九〇年代に至る三十年間になされた、写真術の飛躍的な発展である。そこで本論に入る前に、一八六〇年以降の写真界の状況をここで略述しておこう。

一 一八六〇年代から一八九〇年代に至る写真界

ディステリがその技術的改良に寄与したコロジオン湿板法は、影像の鮮明度という点で前世代のカロタイプを遥かに凌駕するものであったが、その取り扱いに関しては少なからぬ問題点があった。感光乳剤は湿板の状態では感光性を持たなかったため、撮影の直前に準備し、撮影後直ちに現像しなければならなかったのである。このため写真家はいつも暗室を身近かに備えておく必要がある、戸外での撮影は多くの困難を伴った。そこで乾燥した状態でも感光性を保ち続ける乳剤を塗布した乾板の開発が行なわれ、一八七〇年代末にはゼラチン乾板法がコロジオン湿板法に取って替ることになる。こうして写真家は予め準備された乾板を好きな時に使用し、撮影後、暗室に持ち帰って現像すれば良いことになる。

陰^{ネガ}画の技術面での改良は、更に感光色素の科学的研究によってもまた進展した。ディステリの時代において、感光乳剤は短波長の光（青、紫）は感受したが、長波長の光（緑、黄、赤）は殆ど感受しなかった。しかし、数々の感光色素の発明、発見により、藝術写真の時代には、赤を除く全ての光に感光するオルソクロマチック乾板が出現する^⑨。

写真技術の化学面での進歩に平行して、光学、物理学の面での進展も著しいものがあった。レンズの屈折率や収差に改良が加えられ、シャッターや絞りの機構も高度化されるに至る。感光乳剤の増感という条件と相俟って、カメラは三脚を必要としないほど小型化し、手持ちカメラによる撮影が可能となる。コダック一号機が市場に出

回るのは一八八八年のことである。¹⁰

かくして写真術は格段の進歩を遂げ、その再現能力の高精度は多方面にわたる応用を促進した。A・ダヴァンヌやL・フィギエが一八八〇年代に出版した写真理論書は孰れも、写真術が諸産業はもとより、とりわけ科学の諸領域の研究にとって如何に重要であるかを強調することになる。¹¹ 事実、高感度の乳剤と高速シャッターの発明は、科学的分析の精確な手段としての科学写真の興隆を導いた。クレージュ・ド・フランスの教授であったE・J・マレイは、¹² 動体の連続的な運動を分析するために、一八八二年にクロノフォトグラフィ *chronophotographie* を考案しており、¹³ 同じ頃、精神医学の分野ではJ・M・シャルコがヒステリー症の分析に患者の症状を捉えた写真を用い、また、A・ベルティヨンは犯罪捜査の科学的分析の手段として司法写真を確立する。¹⁴ 写真術の応用の領域は、ダヴァンヌが指摘するように、¹⁵ 殆ど無制限のものになり、医学や生物学における顕微鏡写真が捉えるミクロコスモスに始まり、天文学における天体写真が捉えるマクロコスモスにまで至る。

勿論、ダヴァンヌらは写真術の藝術への応用にも僅かながら言及しているが、それは飽くまでも資料的価値としての写真の利用に触れるに留まっており、自立した藝術媒体としての写真の可能性を問うてはいない。¹⁶ 以上に述べた写真術の技術革新は、感光乳剤とカメラの機構の改良に関わるもので、孰れも陰画の制作段階に属する。しかしながら、写真術は陰画を更に感光物質に焼き付け陽画を制作することによって完結する。この陽画法においても、写真術は一八六〇年以降様々な技術革新を成し遂げる。そして一八八〇年代には、耐久性を持ち仕上りの写真の色合いも良く焼付処理のより容易な、P・O・P印画紙やガスライト印画紙が登場する。¹⁷ ところが一八九〇年代に入ると、職業写真家の細部描写に重点をおく表現に飽き足らず、写真家のより自由なコントロールを印画法に採り入れ、自立した藝術ジャンルとしての写真を確立しようとするアマチュア写真家たちは、新しい印画法を求めて研究に専心するようになる。¹⁸ そこで彼らが注目したのは、重クロム酸塩を利用する印画法で

ある。以下にこの印画法を略述しておこう。¹⁸ 重クロム酸カリや重クロム酸アンモニウムなどとゼラチン、アラビアゴムとを混合した乳剤は感光性を持ち、光を当てると硬化して、本来は温湯や冷水に可溶性であったものが不溶性になる。この乳剤を紙などの支持体に塗布しネガを重ね合わせて露光すると、ネガの濃度に比例してゼラチンやアラビアゴムが硬化する。その後、温湯や冷水で洗滌すれば、光の当たらなかった部分、つまりネガの暗部に相当する部分は再び溶解する。従って、予めゼラチンやアラビアゴムの中に絵具や顔料を溶け込ませておけば、ネガの明部はゼラチン層が硬化し色素を定着して陽画の暗部を構成し、ネガの暗部に相当する部分は、色素を含んだゼラチン層が水に溶解して陽画の明部を構成する訳である。ピュヨーやドマシーらが一八九五年に開発したゴム印画法では、重クロム酸塩とアラビアゴムからなる感光剤が、露光を受けても余り強く硬化しない点を利用し、水による洗滌や絵筆や刷毛による感光剤の洗い落しを自由に制御することができた。また、感光剤の塗布も部分的に繰り返し行い、露光、水現像を重ねることによって明暗の諧調を写真家の思う通りに整えることができたのである。更に、絵具や顔料、紙の色を選ぶことで仕上りの色調は思いのままであったし、絵筆で感光剤を洗い落す際に印画紙の表面に筆触を残すこともでき、質感マチエールの点でも従来の印画法には不可能な領域を開拓しえた。かくして、焼付の作業において写真家は以前の印画法と比較にならないほどの自由を獲得するに至り、表現の幅を拡大したので、完成した印画は木炭画、赤色石版画、淡彩画と見紛うような外観と質感を与えることも屢々であった。¹⁹ こうした新しい印画法に支えられて、藝術写真の主導者たちは、「犠牲の理論」の適用を撮影のみならず、焼付の段階にまで拡大し、藝術としての写真の可能性を擁護しようとしたのである。

二 藝術写真の美学——質感の探究

以上に見たように藝術写真は、細部の厳密な描写に強調点を置く科学写真や職業写真家の生み出す影像に対抗するかたちで写真界に登場し、世紀末から二〇世紀初頭にかけて一大勢力を形成するに至る。それでは藝術写真の主張する写真美学とはどのようなものであろうか。写真家は、その誕生以来写真術が人間の介入を受けつけない単に機械的な技術にすぎず、藝術たりえないという批判を甘受せざるを得ない状態に長い間置かれていた。実際、既に触れたように、デイスデリが写真家の選択の自由について語る時、それは撮影の段階に限定されていたのである。現像や焼付の段階で写真家が介入しうる余地は殆どなかった訳である。ところが、今や写真家は新しい印画法を手にしており、影像形成過程の核心部分に（取り分け焼付過程に）画家と同じ資格で介入し、選択の自由を享受できる。従って、写真制作の藝術的部分として重視されるのは、従来のように撮影の段階ではなく焼付のそれである。²⁰

我々はまず、藝術写真の最も熱烈な擁護者であった美術評論家のロベール・ド・ラ・シズランヌの「写真の美を単に再現するだけでなく、「彼に固有の觀念、或は感受性の美」²¹をつけ加えるほどに介入しているか」と問い、写真家の三重の介入を語っている。彼によれば、写真家は第一に撮影において、自然の中で再現対象を選択する。²²彼が二度目に介入するのは陰画の現像の時であり、それはフアクチュール facture²³の形成に関わる。陰画に關して、写真家は「明暗が微妙に推移していく全範圍、全般的な明暗の調子」を選択する。しかし陰画は単なる下絵にすぎず、彼はこの習作からタブローを作る必要がある。それが焼付の段階であり、ド・ラ・シズランヌが最も重視する三度目の介入の時である。「陽画の焼付においてこそ、人間の感受性と巧みさが取り分け介入し、制

作を導く力が自動的な能力に対して巻返しを図る。陰画は機械に依存している。しかし陽画は文体と同様人そのものである。」²⁴事実、ゴム印画法を用いれば、明部における不要な細部は、感光剤を剥脱させることによって消去し、また暗部における不要な細部は、感光剤を何度も重ねて塗布し、繰り返し焼付をすることによって暗部の中に溶かし込むことができ、全体的効果を容易に獲得することが可能である。そして、細部の犠牲、省略を写真家が自由に制御しうる限り、そこに個性を表出する余地もある訳である。

フランスの藝術写真の主唱者であったロベール・ドマシーもまた、同様の見解を述べている。彼はまず藝術作品に固有の品質とは何かと問うて次のように答える。「藝術作品とは自然のコピーではなく転写 transcription である。自然におけるモチーフの美は藝術作品を構成する品質とは如何なる関係ももたない。この特殊な品質とは藝術家が自分自身を表現する方法によって与えられる。」²⁵従って写真の制作において重要なのは、撮影の段階でどのようなモチーフを選択するかということではなく、そのモチーフを陰画の解釈によってどのような陽画に焼き付けるかという点である。実際、ドマシーは先の引用箇所が続いて、陰画の焼付に写真家が介入することを禁じていた当時の自然主義的写真を批判して、次のように述べる。ストレイトプリント、即ち陰画の現像においても焼付においても、写真家が特別の介入を行わない技法（例えばゼラチン乾板法）を採用するならば、才能のない写真家も才能ある写真家と同様の作品を生み出すことができる。ところがゴム印画法の場合はそうはいかない。「たとえ他の人〔才能のない写真家〕が同じ印画法を用いたとしても、一枚の陽画には空から地面に至るまで陽画の全てに藝術家の署名が見出されるのに対して、もう一枚の陽画は意味のない混乱となるであろう。というのはどちらの場合にも人間が介入しているからである。」²⁶してみれば、藝術写真の美学にとっては、焼付の工程こそが写真制作の藝術的な部分になる訳である。

藝術写真がこのように焼付を重視することから帰結するのは、言葉の二重の意味でのマチエール（素材・質感）

に対する関心である。撮影が描写対象の選択とその空間的配置に関わるとすれば、焼付は影像の物質的実現に関わりを持つ訳であるから、マチエールに対する関心が高まるのは当然のことであろう。この点に関してはフランスにおける藝術写真派を代表する二人の写真家、ドマシーとコンスタン・ビュヨの共著になる『写真における藝術的手法』が詳しく論じている。この著作において、著者は影像制作の出発点としてのマチエール（素材）の重要性、つまり印画紙や顔料が影像の質に与える意義を強調した後、影像制作の到達点としてのマチエール、即ち質感の意義に触れ、次のように述べる。「藝術家の本質を構成するのは、目利きと同様彼らの感覚器官の鋭さであり繊細さである。そこから造形藝術におけるファクチュールの重要さが帰結する。ファクチュールは造形藝術の言語を構成しており、藝術家とその公衆の間の唯一の、そして必然的な媒介手段である。ところで美しいファクチュールの第一の品質とは美しい質感を創造することである。質感の美しさは明暗を手段とする小藝術（写真）においては尚のこと、より必要となってくる。というのはその手段が当然のことながら力を持たず、その可能性が限定されているからである。」⁽²⁷⁾

ここに指摘されるように、写真術は確かにその表現手段や可能性が著しく限定されている。写真像は単色であり、その明暗の変化を唯一の表現手段として持っているに過ぎない。しかしながら、それと同時に、この明暗の微妙な諧調の表現は、他の造形藝術に比して写真が最も得意とする領域であること、それもまた藝術写真の擁護者の一致して主張するところであった。⁽²⁸⁾ さて、ドマシーらに依れば、白から黒へと至る明暗を表現手段としてもつ手法は、その明暗の領域が広ければ広いほど力強さと輝きを持つ。また、白の中で最も眼に快いのは、プレスによる圧縮や擦筆による加工を施していない純正の紙、つまり手漉きの紙が与える「陶器のような艶のない白 *le blanc mat porcelaine*」である。紙を支持体として用いる全ての造形手法において、この、紙に特有の白さは重要な役割を果たす。例えばグワッシュの技法で白のグワッシュを用いないのは、紙の地の白さのほうが質において優れているからである。写真の陽画に用いられる紙の場合も同様であり、その白さの極限が地の紙の白

さであるような印画紙が、繊細な白を保つのである。従来の印画紙のようにゼラチン層に覆われた紙の白さは、その輝きが光の散乱によってではなく、反射によってはみ出されるので質において劣る。その点で藝術写真に固有の印画法は、顔料を含んだゼラチン層を水や絵筆を用いて剥脱させ、それによって明部を表現するのであるから、紙の地の白さをそのまま生かすことになる。従って藝術写真において、影像の支持体となる紙の選択は質感の構成にとって決定的な要素と看做される。²⁹⁾

ドマシーらは更に、写真像の質感を細く規定し、そこに三つの様相を区別している。第一は細やかさ *fin* 或は円やかさ *velouté* であり、第二は深み *profondeur* 或は透明感 *transparence*、第三は力強さ *puissance*、*vigueur* である。³⁰⁾ この三つの質感の様相は、彼らに依れば、写真像に限らず一般に他の造形ジャンルにおいても、相互に排除し合うものである。例えば水彩では透明感があっても力強さに欠け、またパステルでは円やかさの質感は表わしても透明感は得られない。写真にあっては力強さの質感が最も重要なものであり、それは顔料や絵具の粒子を重層化することで得られる。藝術写真に固有の印画法は、アラビアゴムやゼラチンと色素の粒子との混合物を紙の支持体に重層的に塗布して印画を制作するが、ゴムやゼラチンのコロイド状態が色素の粒子を分散させ、しかもそれを紙の表面に定着させるため、この印画法は明暗の調子の力強さのみならず、その円やかさと透明感も同時に保存するという利点を持つ。更に、コロイド状の感光乳剤を水現像で洗い落す手段も多様であり、その結果、明暗の諧調はニュアンスに富んだ質感を得ることができるのである。

影像の質感に対するこのような関心が最もラディカルなたちで表明されているのは、ピュヨーが一八九六年に出版した『藝術写真に関する覚書』の一節である。そこで彼は、単色の他の手法に比して写真が優れている点として、繊細極まりない明暗のグラデーション効果を挙げ、次の如く記している。「言葉の音がその表明する觀念とは別に独特の価値を持つように、色彩〔明暗〕は、実のところ、それを包む輪郭やそれが再現している主題

とは独立して、それ自体で固有の魅力を持つ。歴史画の、時に型に嵌った悲劇性よりも更に素晴らしく、或はヴァーナス像のしばしば精彩を欠く美よりも素晴らしく、「明暗の」ニュアンスの調和 accord はそれ自体として、たとえそれが取るに足りない対象や卑俗な対象に適用されるものであっても、美的享受の観点から見れば、より優れた繊細な感覚印象を惹き起こすことができる。こうした感覚印象は肉体的な触感として視覚に属しているものであるが、それを単色の「明暗の」調子の微妙な差異は与えることができるのである。³¹この引用したテクストに見出される un accord de nuances considéré en soi & une caresse physique といった言葉が表明しているのは、写真に固有の明暗の質感が、影像の再現的機能や主題的価値とは独立して、一つの表現価値たりうるとする思想である。勿論、藝術写真は影像の再現的価値を排除し、抽象写真を目指した訳ではない。しかしながら、藝術写真にしばしば見出される夕暮、木漏れ日、水面、波や雲、海辺や下草、そして衣裳の壁やリースの帽子といったモチーフは、明暗のグラデーションそのものの妙味に最も相応しいモチーフであって、ここでは、恰も表現手段の可能性を探索するためにこれらのモチーフが選ばれているかのような趣きがある。更にまた、明暗の諧調の微調整に用いられた絵筆の筆触を意図的に残す作品が多く見受けられるのも、質感の探究に対する当時の写真家たちの強い関心の現われと考えることができる。³²

ピュオーはこのように写真術に固有な明暗による質感の探究を強調しているが、同時にこの質感の探究は構図の規則のもとに包摂されてもいる。先に引用した一節に続く箇所で、ピュオーは、たとえ写真の独自の明暗の手法を我が物としても、「自己の視覚を繊細なものにし、線や明暗の調子それ自体の内にある表現的なものを視覚が味わい得るまでにならなければ、また凡そ藝術的構図というものの均衡と調和を導く一般法則の中で必要なものを理解できるようにならなければ、」³³写真家は何もしたことにはならないと指摘しているのである。明暗の微妙な諧調による表現は、対象の起伏を精妙に再現する能力を持っていただけでなく、更に影像全体を統一する機

能をも併せ持っている。³⁴従って、ここでピュヨーが明暗の表現を構図の均衡と調和をもたらず法則、つまり統一的な構図法へと包摂しようとするのは当然であろう。そして、均衡と調和を目指すこの構図法を支えているのが、「犠牲の理論」である。そこで我々は以下で、「犠牲の理論」が藝術写真の美学において、如何なる役割を果たし、またその美学の方向をどのように規定したのかを検討することにした。

三 犠牲の理論

「犠牲の理論」は前節で触れたピュヨーのテクストにも勿論見出されるが、³⁵我々はここでは、それが典型的なかたちで現われているロベール・ド・ラ・シズランヌの「写真は藝術か」を取り上げることしよう。必要な細部を省略し、全体的効果に相応しい要素のみを選択するという「犠牲の理論」は、この論文において幾つかの異なった文脈の中で現われている。

まず第一に、「犠牲の理論」は当時の職業写真家を批判する文脈で、その批判の論拠として示されている。論文の序章で、職業写真家と藝術写真派とをその主題、技法、作品の上で対比した後、ド・ラ・シズランヌは第一章で、職業写真家の欠陥を三点に互って指摘している。第一は遠近法の効果の誇張であり、第二は明暗の調子の不正確な描写、第三は不要な細部の克明な描写である。³⁶彼に依れば、人はこうした欠陥を写真技術そのものの欠陥として批判しがちであるが、事実はそうではない。例えば第一の欠陥について語るならば、確かに広角のレンズは影像の周辺部分の形態を歪曲するが、写真家はこの歪曲を修正することができるのである。然るに彼は何故写角の小さなレンズを用いないのか。また、広角レンズを用いるとしても何故対象から距離をとろうとしないのであろうか。ド・ラ・シズランヌに依れば、それは「写真家が数多くの細部を記録したいと望み、また彼が、〔細

部の」必然的な犠牲の法則に無知であるために、彼自身のまなざしによって見渡しうる以上のものをレンズの眼で見渡そうと望むからである。」³⁷つまり構図に関わる遠近法の効果の歪曲や誇張はレンズに原因があるのでなく、それを操作する写真家が、何事も細部に互るまで鮮明に捉えねばならないと考えているからである。この職業写真家の「明細目録への偏執」や「調書に対する愛好」に対してド・ラ・シズランヌが対置するものこそ、先の引用に明らかなように「犠牲の理論」である。このことは、藝術写真派の指導理念について述べている次の一節からも窺うことができよう。「藝術家たち〔藝術写真派〕はもはや細部ではなく全体を、諸事実の集積ではなく観念の単純化を求めてきたのである。」³⁸

続いて「犠牲の理論」が用いられる第二の文脈は、科学写真に対する批判のくだりである。「写真の過大な主張」と題された第四章において、彼は鳥の飛翔や馬の走行を記録した動態写真を組上にのせている。科学者たちはこうした動態写真を根拠に、これまで画家が描いていたギャロップする馬の姿態や、走ったり踊ったりする人間の姿勢を批判した。しかしながら、画家が彼らの忠告を採り入れ表現を改めるや、画面から運動感が失われてしまったのである。それは何故か。科学における真理と藝術における真理は全く別のものだからである。ド・ラ・シズランヌは言う。「科学の真理とは細部の真理であり、藝術の真理は全体の真理である。」³⁹実際のところ、動態写真の示すものは、運動の断片であって運動そのものではない。ところが我々の眼は運動の全体を知覚する。藝術写真派は運動の本質を要約するような瞬間、美的品質を与えられた瞬間を選択するのであって、⁴⁰科学者のように、運動の断片を機械的に羅列したりはしない。かくして科学者もまた職業写真家と同様に「犠牲の理論」に無知なのである。従って、藝術写真を信奉する写真家は、機械の眼が人間の眼を教えることをもはや望まない。⁴¹寧ろ、機械の生み出した結果を人間の眼によって制御し、眼が認めないものは拒否するのである。

「犠牲の理論」が持ち出される第三の文脈として、第五章「イデアリストの反動」の一節を取り上げること

しよう。それは、絵画における印象派に対する反動として藝術写真を位置づけている箇所である。印象派の細かい筆致による光の表現は、ド・ラ・シズランヌに依れば、散乱する自然光の忠実な模倣に過ぎず、その画面は全体的効果を、従って統一性を持たない。その対極に位置するのが、藝術写真を押し進める写真家たちである。「彼らは奴隸的な模倣から自由になろうと努力することで、明暗の大胆な選択、全体の効果を求める意志を再び見出したが、それは我々が印象派には欠けるものである。彼ら「藝術写真派」の多くの風景作品は、大きなマッスによって処理されている。前景は大部分が暗部であり、光は後景へと追いやられており、仄かな反射光は全て、卒直で全体的な効果を得るために、わざと全体の中へと溶かし込まれている。」⁽⁴²⁾今日の我々の目には、この批判は的外れなものと見える。我々にとって印象派の絵画の意義は、何よりもまず筆致によるファクチュールの解放にあり、画面の質感の新たな探究にある。しかしながら、ド・ラ・シザランヌの依拠する「犠牲の理論」は旧来の構図の統一を求めるものであって、そうした観点から見れば、印象派における光の探究と筆触の解放は、構図上の統一を乱すように思われたのである。

更に続いて、自然主義の絵画に対して、構図の統一の内容面の支えである主題を蔑にしているとして、彼が批判を加えるのも、同様の基盤に立っての主張である。⁽⁴³⁾

このように、ド・ラ・シズランヌにとって、構図上の統一が作品において必須の要件であったことは、彼がピュヨの構図論によって「犠牲の理論」を補強しようとしている次の一節に明らかである。「ピュヨはハモチーフの統一Vについて語り、 \wedge 視線を関心の中心から外へと逸らす細部Vに怒りを示している。彼は \wedge 線の均衡 \vee や \wedge 必須となる光の配置Vを論じている。人はそこにヴィンケルマンの一派の純粹な古典主義が語られているのを聞く思いがする。」⁽⁴⁴⁾ド・ラ・シズランヌはここで、彼の主張する「犠牲の理論」が秩序と統一、均衡と調和を求める古典主義に他ならないことを示唆している訳である。そして更に続くピュヨの構図論の引用を見れば、

彼もまた、この古典主義の淵源が古代ギリシアの世界観にあると考えていることがわかる。ピュオーの言葉を引こう。「構図のこれらの諸法則は決して恣意的なものではない。我々が凡そ藝術作品の満たさねばならぬ諸条件に思いをいたす時、我々には直ちに統一、構成、従属関係という觀念が思い浮かぶのは、こうした一般的な諸法則を我々に課しているのが、ギリシアの合理主義であり、我々の統一的な世界観であるからではないか。」⁴⁵ここに見られる古典主義更には精神主義の強調は、作品制作における素材や偶然性の持つ意義を見失わせるに至る。それは次の一節に如実に示されている。「陽画は偶然や素材の娘ではない。精神が素材よりも多くをなし、意志が偶然よりも多くをなしたのである。」⁴⁶

結

藝術写真の美学は一方で、第二節で触れたように、写真に固有の質感の探究に向かうと同時に、他方で、前節が示すように、この質感の探究を古典主義的な構図論のもとに解消してしまったと言える。それは、序で言及した「新伝統主義の定義」におけるドニが、絵画の主題や再現的機能よりも本質的なものとして、絵画に固有の造形特性そのものに注目せよと主張しながらも、結局は秩序と統一を求める古典主義へと回帰していった事実と軌を一にしている。⁴⁷

ところで、藝術写真の目ざした質感の探究は、結局のところ筆触による写真のファクチュールの形成に向かつてしまった。絵画に倣って筆触が個性表現の武器だと考えたからであろう。従来の滑らかなファクチュールの無名性に対して筆触の生み出す個性的ファクチュールを対置した訳である。しかし写真のファクチュールがそれ自体一つの表現目標となる時、写真は写真家が対峙する現実世界から独立した一つの世界を形成するに至る。

他方、「犠牲の理論」は全体的効果を得るために、不要な細部の細密な描写を嫌い、大きなマッスによる明暗の処理を要請しており、写真家は、そのため、絵筆に訴えて細部を抹消し、或はボカシレンズの使用や粒子の荒い紙を用いて、影像を意図的に不鮮明なものにするようになる。ここでも、写真は現実世界から切り離されて、自立した世界を形成することになるのである。写真像の内部の統一のために、逆に写真像と現実世界が対立したものになってゆく訳である。

「ファクチュール」や「犠牲」という概念はその出自を絵画の世界に負っている。そうした概念を写真という新しい藝術媒体に持ち込んだ時、帰結したものが、写真像と現実世界との乖離であった。それではこの乖離を解消するために後続の世代の写真家たちは、如何なる方途をとったのか。

既に見たように、職業写真家や科学写真に対する批判の論拠として用いられた「犠牲の理論」は、細部と全体、科学と藝術、機械と人間の二項対立を不動のものと考えて、議論を展開していた。そして「犠牲の理論」にとって作品の藝術的価値とは、構図の統一性に基づく作品の全体的効果であり、また機械の無名性に対する人間の個性の発現（とりわけ筆触によるファクチュールの形成）であったから、この規準から外れる細部描写や、機械のもたらず独特のヴィジョンは排除されてしまう。そこで次世代の写真家は、この二項対立の諸項の価値を逆転しようとする。影像の全面に互る細部描写は、一九二〇年代以降、事物界の表面の質感を有効に捉えうる点で、それ自体が写真に固有の表現価値であると主張されるようになる。事実、筆触によるファクチュールの形成を捨て、それ自体は透明な媒体になることで、写真には現実世界の質感描写の道が開かれたのである。

また、機械の眼と人間の眼の差異を認め、機械技術によって初めて明らかにされる影像を新しい視覚の可能性として展開する方途も模索されるようになる。例えば科学者による動態写真の影像としての可能性は、「シャユ踊り」の作者であるG・スーラによって既に試みられており、また未来派の画家や写真家によって開拓されてい

くことになるのである。⁽²⁰⁾しかし、こうした写真像の新しい可能性は、「犠牲の理論」の射程を越えていたと言わねばならない。写真という新しい表現媒体が、己れに固有の表現特性をようやく見出しつつあった二十世紀初頭であって、「犠牲の理論」はもはや極端でしかなかったのである。

註

- (1) 「第二帝政期フランスの写真家E・ディステリの写真美学」『昭和60・61・62年度科学研究費補助金研究成果報告書「ポイエシスの同一性と差異性」(研究代表者藤田一美)』(一九八八年)・一二七～一四〇頁
- (2) Victor Cherbuliez, *L'Art et la Nature*, Hachette et Cie, 1892, p. 40.
- (3) Maurice Denis, "Définition du Néo-Traditionnalisme" in *Théories*, Rouart et Watelin, 1920, p. 1.
- (4) Cf. *Ibid.*, pp. 207-208.
- (5) Maurice Denis, *Journal*, Tome I (1884-1904), La Colombe, 1957, p. 197. 一九〇三年四月十五日の項。
- (6) *Ibid.*, p. 210. 一九〇四年三月二日の項。ここは sacrifices という語を「一八九八年のローマ滞在における古典美術開眼の時に既に使用しているが、そこでは、古典美術が style に到達するために感覚の快楽を「犠牲にする」、色彩の快楽を「犠牲にして」形態の表現を好むとった文脈で使われている(Cf. "Les Arts à Rome ou la Méthode classique" in *Théories*, p. 48, 55)。単純化、省略という意味でこの語が使われるのは、一九〇四年二月から三月にかけてのローマ滞在の日記において、ラファエルの作品に関する記述の中のことである(Cf. *Journal*, Tome I, p. 205, 209, 210)。更に一九〇六年の論文「セザンヌ」においても、sacrier という動詞がセザンヌの総合的手法に関して用いられている(Cf. *Théories*, p. 260)。尚、ドニの美術理論の古典回帰の問題に関しては、稲賀繁美「画家に棲まう美術史」(『現代思想』一九八二年五、七月号)、「前衛から反動へ——古典開眼からマティス批判へのモーリス・ドニの軌跡」(『三彩』一九八一年、十一月号)を参照。また sacrifices, choix, simplification とった語に窺われる選択的模倣の理論が、十九世紀フランスの美術理論に一貫して存続して来たことに関しては、Philippe Junod, *Transparence et Opacité*, L'Age d'Homme, 1975, p. 71 ff. を参照。

- ⑦ 藝術写真 (photographie artistique, photographie d'art) は写真史に於いて、絵画写真 (photographie pictorialiste, pictorialisme) と呼ばれることもあるが、本稿では当時の呼称に従う。藝術写真が支配的であった年代は Photo-Club de Paris が設立された一八九四年を上限とし、その運動が終息する一九一四年を下限とするのが一般的である (Cf. Yvan Christ, 150 ans de Photographie française, Photorevue, 1979, pp. 100-107, *Histoire de la photographie*, sous la direction de J.-Cl. Lemagny et A. Rouillé, Bordas, 1986, pp. 82-102.)
- ⑧ 第一は写真家の視点の選択、第二は光の選択、第三は光景に導入する人物の選択と配置に関わる。
- ⑨ Cf. J.-A. Keim, *Histoire de la photographie*. P. U. F., 1970, pp. 55-57.
- ⑩ Cf. *Ibid.*, pp. 57-58.
- ⑪ Cf. Alphonse Davanne, *La Photographie*, Gauthier-Villars, 1886-1888. Reprint, Arno Press, 1979, Louis Figuier, *La Photographie*, Jouvet et Cie, 1889-1890, Laffitte Reprints, 1983.
- ⑫ Cf. Figuier, *op. cit.*, Supplément, pp. 37-40.
- ⑬ Cf. Georges Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie/Charcot et l'iconographie photographique de la salpêtrière*, Macula, 1982, Christan Phéline, *L'image accusatrice* (*Les Cahiers de la Photographie*, n° 17, 1985)
- ⑭ Cf. Davanne, *op. cit.*, p. 2.
- ⑮ Cf. *Ibid.* Figuier, *op. cit.*, pp. 178-188.
- ⑯ Cf. Beaumont Newhall, *The History of Photography*, M. O. A., 1964¹, 1978⁴, p. 92. 両者は執々の銀塩の感光性を利用する印画紙である。
- ⑰ 当時、藝術志向のアマチュア写真家たちは、職業写真家に対抗して世界各地で結社を組織し始めていた。一八九二年にロンドン写真協会の会員が P. H. ロビンソンや G. マンジュソンを中心として The Linked Ring Brotherhood という結社を結成したのに続いて、パリでも銀行家の R. マンローや軍人の C. ユドモールが La Photo-Club de Paris を一八九四年に組織する (Cf. Lemagny et Rouillé, *op. cit.*, p. 88.)
- ⑱ 重クロム酸塩を利用するオート印画法に関して以上の文献を参照した。Christ, *op. cit.*, pp. 161-164, William

- Crawford, *The Keepers of Light*, Morgan & Morgan, 1979, pp. 85-95, Robert Demachy / Constant Puyo, *Les Procédés d'art en Photographie*, Photo-Club de Paris, 1906, Reprint Arno Press, 1979. 尚、マシーらは更にオイル印画法「プロムオイル法を採用するようになるが、ここではそれらの手法の説明は割愛する。
- (19) Cf. Robert de La Sizeranne, "La photographie est-elle un art?" *Revue des Deux Mondes*, Paris, 1^{er} décembre, 1898, repris in *Les questions esthétiques contemporaines*, Hachette et Cie, 1904, p. 186.
- (20) 写真制作において撮影の段階に強調点を置く考え方は、デイステリの著作が出版された十年後においても写真界の主流を占めていた。一八七三年十一月一日付の *Moniteur de la Photographie* 誌には次のような記述が見られる。「その結果、藝術家としての写真家はただ一つのこと、つまりモデルに専念することになる。(中略)陰画のみが写真家によって制作されねばならないであろう。とういうのも陰画のみが藝術に関わるからである。勿論、陰画が完成された後、焼付や陽画の類への装着も重要な作業であるが、それらはこの上もなく機械的なものであって、その作業は別の職人、確かに技巧に優れているが、全く性格を異にする技巧に長けた職人に委ねるべきであろう。写真家と職人の役割はこのようにはっきりと区別されるものであり、各々はこのような分業によって利益を得るであろう。この分業によって、制作の藝術的な部分が純粹に物質的な部分から区別されるのである」(*Moniteur de la Photographie*, 1^{er} novembre, 1873, pp. 166-167, cité par A. Rouillé in *L'Empire de la photographie*, Le Sycomore, 1982, p. 119, note 11.)
- (21) De La Sizeranne, *op. cit.*, p. 167, p. 167.)
- (22) ここでド・ラ・シスランは「デイステリの三つの構図法にあるように、(1)視点の選択、(2)季節、時間、天候等の選択、(3)人物像の組み合わせを取り上げている」(*Ibid.*, p. 176.)。
- (23) *facture*とは、『宝典』によれば「技術の観点からみて、一個の藝術作品が構成されるそのあり方」(*Treasure de la langue française*, Tome 8, 1980)であり、制作の手際、仕上りのことであるが、絵画の場合、筆さばき、筆触に現われる手法であり、それが画家の手に依存する限りで、本来個人的なものである。ここで陰画の現像が写真のファクチュールに関わると言われているのは、焼付における写真の本来の意味でのファクチュールの形成に、陰画の明暗の調子が直接反映するからであろう。
- (24) De La Sizeranne, *op. cit.*, p. 178.

- 25 R. Demachy, "On the strait print" *Camera Work*, No.19, 1907, in *Photographers on Photography* (ed. N. Lyons), Prentice-Hall, 1966, pp. 56-57. |
- 26 *Ibid.*, p. 58.
- 27 Demachy/Puyo, *op. cit.*, p. 7. 画家の個性は、当時の考えでは、筆触によって形成されるファクチュールに現われるのであって、公衆もまた、作品のファクチュールを通して画家の個性を味わうのであるから、ファクチュールは「造形藝術の言語」である。
- 28 Cf. Constant Puyo, *Notes sur la photographie artistique*, Gauthier Villars et fils, 1896, pp. 10-11, De La sizerrame, *op. cit.*, pp. 193-195, Demachy/Puyo, *op. cit.*, p. 2.
- 29 Cf. Demachy/Puyo, *op. cit.*, p. 9.
- 30 Cf. *Ibid.*, pp. 10-16.
- 31 Puyo, *op. cit.*, p. 10.
- 32 ドマシーやビュヨールが一九〇六年以降に採用することになるオイル印画法やプロムオイル印画法は、硬化したゼラチン層(顔料や絵具を含まない)に直接筆や刷毛でオイルインクを付着させる印画法であり、筆触の果たす役割は更に多くの比重を占めることになった。(Cf. Demachy/Puyo, *op. cit.*, pp. 133-137, Crawford, *op. cit.*, pp. 92-95.)
- 33 Puyo, *op. cit.*, p. 12.
- 34 絵画における明暗法は、R・フェアブレーケンによれば、「細部の明暗法」と「全体の明暗法」の二種があり、それは既に十七世紀末から十八世紀初頭のロジェ・ド・ピールの以下の文章に明らかである。「明暗法とは個々の対象と同様にタブローの全体においても、光と影とを有効に配分する技術である。個々の対象に対しては、それに相応しい起伏と丸みを与え、そしてタブローの全体に対しては諸対象をそこで快をもって見させるために。」Roger de Piles, *Abregé de la vie des peintres*, 1699, pp. 6-7.)「明暗法の語によって人が意味するのは、タブローの中に見出されるべき光と影とを、眼の休息と満足のためと同様、全体の効果のために有効に配分する技術のことである。」(Cours de peinture par principes, 1708, p. 362.) Cf. René Verbraeken, *Clair-Obscur, histoire d'un mot*, L. A. M. E., 1979, pp. 26-31, 45-52.

- 35 *sacrifices* という語は Puyo, *op. cit.*, p. 5, 14, 48 に見出される。例えば次の一節を参照のこと。「必要な犠牲のお蔭で、全てのモチーフにおいて、眼は唯一の限定された関心の中心へと惹きつけられるのであるが、この中心のまわりに、構図の全体は容易にバランスを得ることになる」(p. 14)。尚、ド・ラ・シズランヌの構図論は後に明らかのように、その核心を「モチーフ」に負っている。
- 36 De La Sizeranne, *op. cit.*, pp. 155-157. 37 *Ibid.*, p. 159. 38 *Ibid.*, pp. 162-163. 39 *Ibid.*, p. 199.
- 40 Cf. *Ibid.*, p. 205. 41 Cf. *Ibid.*, p. 204. 42 *Ibid.*, p. 206.
- 43 Cf. *Ibid.*, p. 207. 44 *Ibid.*, p. 208. 45 *Ibid.*, pp. 208-209.
- 46 *Ibid.*, p. 182.
- 47 ド・ラ・シズランヌの論文が『画世界評論』に発表されたのは、ローマ滞在中のドニが古典美術に開眼する一八九八年である。
- 48 ボカシレンズの使用については、Puyo, *op. cit.*, p. 4. を参照。ド・ラ・シズランヌは職業写真家の net な影像を批判し、Flou な影像を勧めてくる (Cf. De La Sizeranne, *op. cit.*, p. 163.)。
- 49 クローズ・アップによって事物の質感描写を開拓した「アメリカの写真家 E・ウェストンは次のように語っている。「機械的なカメラと無差別のレンズの眼は、余りにも個人的な解釈を制限し、写真家を対象世界の非個性的な啓示へと向かわせる」写真鮮明にピントが合い、端から端まで、最も近い対象から最も遠い対象に至るまで、明快に示されるべきである。写真は滑らかで光沢のある表面を持ち、写真にしか見出されない驚くべき肌理と細部をより明らかにしなければならぬ。」(John Paul Edwards, "Group f. 64", *Camera Craft* 42, March 1935, in B. Newhall, *Photography: Essays & Images*, M. O. A., 1980, pp. 253-253.) ニンクジュ D. Masclet & E. Sougez は「フー・ン・バリの」の写真家たちが「質感描写に優れた成果を残した。(Cf. Christ, *op. cit.*, p. 110.)」。
- 50 Cf. Aaron Scharf, *Art and Photography*, Pelican Books, 1979, pp. 212-231, 255-268.