

E・ドラクロワの写真観

村山康男

序

ウージェーヌ・ドラクロワ（一七九八一—一八六三）は写真術に積極的な関心を示した画家として知られている。しかもその関心は多岐に亘る。まず指摘しておかねばならないのは、一八五一年、世界で最初の写真協会である *Société héliographique* がパリに設立された時、ドラクロワは創立メンバーとして名を連ねており、一八五四年にその協会が改組され「フランス写真協会」*Société française de la photographie* となった時にも、彼はその会員であり続けたという事実である。^②

更にドラクロワは絵画やデッサンの複製手段としての写真に関心を持ち、教葉の自作クロッキーの複製を實際に写真家に依頼している。^③ また彼の制作活動においても、写真を参照しながらデッサンや絵画を制作していたことが日記から窺うことができる。写真史の研究者は一般に、写真がドラクロワの絵画制作に与えた影響を過大視する傾向にある。例えば、ヴァン・デーレン・コーク、アロン・シャーフ、ジャン・サーニユは孰れも、ドラクロワが生前に所有していた写真アルバムに見出される一枚の写真が、ニアルコ・コレクシヨンの「オダリスク」の構図の発想源であると看做している。^④ 確かにデュリウの手になる写真と一八五七年制作の「オダリスク」は、一見すれば、裸婦のポーズが似通っていると言える。しかし仔細に比較するならば、前者のポーズでは、水平に

置かれた左足とそれに交叉する右足が構図の要になって、後者の「オダリスト」では両足の交叉よりも上半身から下半身に至る大きく蛇行する曲線が構図の中心となっており、写真が構図の上で如何なる影響をこの絵画作品に与えたのか判然としない。また彼らは、同じくドラクロワの写真アルバムとそれをもとにして描かれたと想定される数多くのデッサンとの間に、モデルのポーズに関して緊密な対応関係があることを示しているが、この対応関係がドラクロワの絵画観や制作活動にとってどのような意味を持っていたのかという問題は依然として曖昧なままに残されているように思われる。

本稿の目的は、ドラクロワの絵画理論や制作活動に占める写真の位置を正確に測定する点にある。我々はまず、ドラクロワが実際の制作活動において写真をどのように活用していたのかを明らかにした上で、更に彼の理論的著作を取り上げることにはしたい。

一 ドラクロワの制作活動における写真の活用

ドラクロワが写真をどのように活用していたのかについては、彼の写真に対する関心が最も高まった一八五四年の日記の記事が参考になる。それによると、同年六月十八日と二十五日の二日に亙り、ドラクロワはカロタイプの写真家ウージェーヌ・デュリュウ宅で、彼の協力を得てモデルにポーズを付け写真を撮影した。^⑤この年の夏、八月から九月にかけてドラクロワはパリを離れディエップに滞在するが、七月三十日の日記にはデュリュウの写真でディエップに持っていくという記述がある。^⑥そして八月二十四日の項に彼は「毎日デュリュウの写真によってデッサンを行なう」と記している。^⑦その年の秋、十月十五日の項をみると、当時パリ郊外の静養地シャンロゼに滞在中の彼が、ダゲレオタイプに基づいて「オダリスト」という作品を進めていたことがわかる。^⑧更に翌年の十月五

日、やはりディエップに滞在中のドラクロワは、恐らくデュリウの撮影した裸体写真に基づいてデッサンの習作を行っていたと思われるが、日記に次のように記している。「私は情熱を持って飽かず裸の男の写真を、この賛嘆すべき詩を見つめる。この人体から私は〔多くを〕読みとることを学んでおり、それを見るとヘポ文士の作り上げたものよりも多くのことを私は教わる」⁹⁾。

以上の日記の記述から窺えるのは、ドラクロワがパリを離れてディエップやシャンロゼの静養地で制作を行う際には、写真を携行しデッサンの習作や絵画の素材として用いていたということである。それではドラクロワは写真映像の如何なる造形特性に惹きつけられていたのであるか。我々はここでデュリウ作の裸体写真とそれをもとにしてドラクロワが描いたデッサンの対応関係の問題を論じることにはしたい。

ドラクロワがデュリウとともに一八五四年六月に撮影したカロタイプの写真は、彼が生前に所有し、彼の死後数人の所有者の手を経て現在はパリの国立図書館所蔵となっている写真アルバムの中に見出される¹⁰⁾。そこに集められている三十二枚のカロタイプは一八五四年にドラクロワの指導のもとに撮られた写真を含めて、全てデュリウの制作したものである¹¹⁾。そしてモデルのポーズという点で、このデュリウの写真に対応しているデッサンが在し、現在も尚、ルーブル美術館、ブザンソン美術館、記念物景観保存基金 Caisse nationale des Monuments et des Sites¹²⁾などに所蔵されている。

ジャン・サーニユの著作『ドラクロワと写真』は、この写真アルバムの写真三十一枚の複製を掲載し、併わせてそれをもとにして制作されたとサーニユの想定するドラクロワ作のデッサンも数多く掲載しており、ドラクロワと写真の関係を考える上で欠かせない書物である。サーニユはこの著作において、やはりデュリウ制作による一連の裸体写真（ロチュエスターのコダック美術館蔵）と、パリ国立図書館蔵のこの写真アルバムを比較した後、後者のアルバムにドラクロワの絵画作品に特有のダイナミックなポーズを見出し、次のように述べている。「デ

ユリウの協力のもとに構想された裸体モデルの写真は、その大部分がモデルを静態的に捉える考え方をのりこえている。それらの写真制作の迅速性——各々の写真に一分乃至一分半しかかからなかったが——が明らかにするのは、ドラクロワの主要な関心事の一つ、つまり瞬間的な把握である。緊張が筋肉の動きによって表現されており、力動感はとりわけ輪郭が軽くぶれた男性モデルのポーズの内に秘められている。各々の写真は、その制作時間の短かさの点でクロッキーに比較できるが、本質的なものしか留めていない¹⁵。

このサーニユの解釈の背後には、静態的—動的、新古典派——ロマン派といった二元論的図式が窺える。サーニユはドラクロワの指導のもとにデュリウが撮影した写真のうちに、アングルに対立していたドラクロワの絵画理念を読みとっていると言えよう。しかしこうした解釈は、ドラクロワの絵画制作における写真の意義を正しく捉えていると言えるであろうか。

ピエール・ヴェスはサーニユの著作の書評において、この解釈に対して異議を唱えている¹⁶。彼によれば、デュリウの写真に基づいて制作されたとサーニユの想定するドラクロワ作のデッサンは、明らかに異なった二種のグループから成っている。一方のグループのデッサンは、人体の輪郭が際立っておらず、輪郭内部の肉付け *modelé* がハッチングによって強調されている¹⁷。それに対して他方のグループのデッサンでは、寧ろ人体の輪郭だけが描かれ、内部の肉付けは殆どなされないか、或は単純な線によって翻訳されているだけのものであり、また顔も殆ど描かれていない¹⁸。そこでヴェスは、後者、即ち殆ど輪郭だけのデッサンは写真をもとにして描かれたものではなく、直接モデルを前にしてドラクロワが写真撮影の当日にデッサンしたものであると推測している。その根拠は第一に、後者のグループのデッサンにおいて、輪郭を示す描線が急いで描かれ、しかも修正が数多く加えられていることである。もしそれらが写真に基づいてなされたものであるなら、このように急いで描かれ、また修正がかくも多くなされる必要はないはずだとヴェスは考える訳である。第二の根拠は、デュリウの写真が明暗の微

妙な移行によってモデルの肉付けを再現しているのに対して、後者のグループのデッサンではそれが直線で省略的に描かれ、肉付けを描写するハッチングが用いられていないことである。更にヴェスの推測を正当化する第三の根拠は、デュリウの写真と、一見すればそれをもとにして制作されたかに見えるデッサンの描写視点の違いである。¹⁹

デュリウの写真と関係づけられていたデッサンの一部のものが、写真に基づいて制作されたものではなかったというヴェスの主張は翻って、写真がドラクロワにとって造形上如何なる意味を持っていたのかを明らかにするように思われる。つまり、写真に基づいて描かれたデッサンは、等しくハッチングによって人体の輪郭内部の起伏を描写していたということである。ドラクロワが写真の内に注目していたのは、ヴェスによれば、人体の正確な描写の基礎となる明暗の微妙な諧調であり、サーニユが解釈するような、人体の運動の瞬間的な把握ではなかったのである。²⁰

我々はヴェスのこの見解を首肯しうるように考える。ポーズの力動感ということであれば、モデルを直接描いた殆ど輪郭だけのデッサンの内にまだしもそれを見出すことができる。それに対して写真をもとにして描かれたデッサンが示すポーズは、静的で安定したものである。手本となったデュリウの写真が、サーニユの解釈に反して静的なポーズをとっている以上、ドラクロワがそこに力動感を見出す余地はなかったし、そもそもドラクロワの目的がそこにある訳でもなかったのである。

以上に見たように、ドラクロワのデッサンの検討を通して、ヴェスはドラクロワが写真の中に求めたものが、人体のより精密な認識であると主張するが、その裏づけとして彼は更に、日記や理論的著作におけるドラクロワ自身の証言を取り上げる。ヴェスの議論は書評の枠の中で行われているため簡潔に過ぎるが、我々はそれを敷衍しながら議論を進めていこう。

二 写真とデッサン教育

日記の記述でヴェスが注目するのは、一八五三年五月二十一日の項である。ドラクロワはそこで、デュリウの写真とイタリアの版画家マルカントーニオによるラファエル原画の版画複製を比較し、後者の解剖学上の正確さを指摘している。「裸体のモデルを再現していたこれらの写真の幾枚かは「デュリウの写真」、価値の乏しいものであり、誇張された部分もあって人を喜ばせる効果を殆ど持たないものであったが、そうした写真を吟味した後で、私は彼ら「友人」の眼前にマルカントーニオの版画を見せた。その版画は不正確であり、わざとらしい手法 *la manière* を持ち、自然な感じを殆ど持っておらず、我々は反感を、殆ど嫌思の感情を感じた。(中略) 実際、才能に恵まれた人がそれに似合わない仕方でダゲレオタイプを利用するならば、彼は誰も知ることのなかつた高みにまで到達するであろう」。

版画の不正確な描写に対するドラクロワの嫌悪はよほど強烈であったのか、半年後の十一月十九日の項にも版画のわざとらしい手法に対して同様の批難の言葉を記している。人体表現の再現能力をめぐる写真と版画の比較は、ヴェスが指摘するように、フランシス・ウエイが一八五一年に書き記した次の一節と同じ合うものを持っている。「エリオグラフィ（写真）の手法によれば、束の間の停止時間の内に、自由に動いている裸体を捉えるには一秒で十分である。このように表現されたモデルは、彫像や解剖学の人体標本が与える以上に正確な教えを与えてくれる。写真は今後は、各時代を通じて正しいものとされてきた人間の諸類型を、流行の空想の産物から守ることになるだろう。それは紋切り型の表現の体系に逆って、現実を制する革命の萌芽となるのである」。

「一秒で十分」というのは、写真の熱烈な擁護者であったウエイの誇大表現であるが、ここで重要なのは、この一節が、当時のデッサン教育を批判している箇所直後に見出される点である。ヴェスが示唆するように、ドラ

クロワが写真の精密な描写能力を強調する際に、写真を版画と比較したのも、実はデッサン教育の問題が関わっているのである。それは版画が十九世紀中葉のフランスの画家の育成において果たしてきた役割に関連している。我々はこの点を少し敷衍しておこう。

十九世紀フランスにおいてデッサン並びに絵画の教育がどのように行われていたのかについては、アルバート・ボイムの浩瀚な著作にその詳しい記述を見ることが出来る。版画と写真の対比の問題に関連するのは、デッサン教育の最も初歩の段階である。

当時の画学生が最初に学ぶデッサン教育とは、石膏像によるデッサンでもなければ、人体モデルによるデッサンでもない。ボイムによれば、画学生はまず最初に版画の模写を行うことから始める。それは三次元の物体を二次元の平面に翻訳することが、初歩の画学生には困難であったからである。画学生は三次元物体の輪郭と大きさや遠近法によって的確に把握すると同時に、三次元の起伏を光と影の精妙な分布によって表現しなければならぬのである。この困難は版画を模写する場合には大いに軽減される。初歩のデッサンのモデルに選ばれた版画には二種類あり、第一は対象の輪郭だけからなる *dessin au trait* であり、第二のものは輪郭とハッチングからなる *dessin ombre* である。すでに二次元に還元された対象の輪郭と明暗の分布を模倣することを通して、画学生は現実に対する観察眼と表現力とを徐々に養っていく訳である。

ドラクロワが版画の不正確さに対して写真を対置する時彼の念頭にあったのは、デッサンの能力を養成する出発点において手本となっていた版画が、画学生の観察眼を育てるよりも寧ろ歪曲してしまうことに対する恐れであり、また、写真がデッサンの基礎を形作る上でその正確な描写力の故に大いに役立つと看做す考えである。ドラクロワにとって写真は、*dessin ombre* としての版画がデッサン教育において果たす役割をより有効に代行するものと考えられていたと思われる。

無論、我々がこれまで引用して来たドラクロワの言葉を読む限りでは、彼が写真をデッサン教育の補助手段として考えていたことが明言されている訳ではない。しかしながら、写真に関するドラクロワの最も透徹した理論的考察が見出されるのは、ヴェスの指摘するように、彼の知人であり弟子でもあったカヴェ夫人のデッサン教育に対する書評²⁵においてであり、それを読めば我々の推測が正しかったことが明らかになる。

『両世界評論』の一八五十年九月十五日号に発表されたこの書評は、当時のデッサン教育が如何に現実の観察を無視しており、紋切型の表現に毒されていたかを嘆くことから論を起こしている²⁶。それではカヴェ夫人が推奨するデッサン教育とはどのようなものであろうか。それは自明の習慣となつて既成の表現法に囚われることなく、何よりも第一に現実に対して正確な観察眼を養成することである。「デッサンを教えることは、彼女の言によれば、正しい眼を持つことを教えることである²⁷」。デッサン家の仕事に即して言うならば、「正しい眼を持つ」とは対象の形態、とりわけ輪郭を正しく把握することであり、遠近法を眼の中に備えることである。

しかし、三次元の物体を彫刻家の如く三次元の塊りによって再現するのではなく、二次元平面に転写することを初心者に教えることは、非常に困難で時間のかかる作業である。そこでカヴェ夫人が勧めるのは、デューラーが『測定法教程』において考案していた透写装置の如きものを、デッサン教育に導入することである。「再現すべき対象を透明な膜の上に透写する装置によって、カヴェ夫人は彼女の生徒に、遠近短縮法 *des raccourcis*、全ゆるデッサンの暗礁となる遠近短縮法を強制的に理解させるのである²⁸」。

ドラクロワが写真(ダゲレオタイプ)に言及するのは、カヴェ夫人の考案になる透写装置に触れている箇所²⁹の直後である。透写装置からダゲレオタイプへの議論の移行は、自然な連想に基づいていると言える。写真術の像形成の中核となるのはカメラであるが、そのカメラの前身、つまりカメラ・オブスクーラは三次元物体を二次元平面に還元する透写装置であり、正確な形態把握のための補助手段として長く画家に用いられていたのである。

ダゲレオタイプでは、それまでの手による転写が自動的な化学的過程に変わっただけである。そしてドラクロワは、カヴェ夫人の透写装置がデッサン教育において大きな効用を持つように、ダゲレオタイプも有益な教育手段だと考えて、次のように主張する。「多くの芸術家は眼の数々の錯誤を正すためにダゲレオタイプに訴えてきた。私は彼らとともに、そして恐らくはガラスや透明な膜を用いた透写装置による教育方法への批判に抗して、ダゲレオタイプによる学習が、もしその意義を十分に理解するならば、それだけで「現在の」教育の欠陥を改善できると主張するだろう」。

ところで、ダゲレオタイプの効用は、第一に三次元空間に位置する諸物体の形態と大きさを、二次元平面に縮尺転写する機能が他の表現手段に比べて遙かに精緻なことである。しかしその効用は単にこの諸物体の輪郭の正確な描写に尽きる訳ではない。「ダゲレオタイプは単なる透写装置以上のものである。それは対象を写す鏡であり、対象を直接に写生したデッサンにおいて殆ど常に見逃がされている細部が、ダゲレオタイプにあっては、大いに重要な特徴となっている。そしてダゲレオタイプはこのように芸術家を構成 construction の完全な認識へと導入する」。対象を直接に写し取るデッサンが殆ど常に見落している細部、そしてダゲレオタイプが見事に表現している細部とは如何なるものであろうか。それはドラクロワによれば、対象の起伏、つまり立体性を微妙なニュアンスを以って表現する光と影の分布である。「影の部分と光の部分は、ダゲレオタイプにおいてはその真の特性を伴ってそこに再び見出される。つまり「光の」硬さ或は柔らかさの正確な度合いがそこには見出され、その弁別は非常に繊細なものであって、それがなければ事物の浮き上がり *sailli*。は存在しなくなってしまう」。

ドラクロワが裸体モデルの写真にもとづいてデッサンを行なっていた時に専心していたのは、この光と影、明暗の分布の探求だったのである。デュリウの写真をもとにして描かれたデッサンが、とりわけ人体の輪郭内部の起伏をハッチングによって克明に表現していたことを我々は思い出さねばならない。ヴェスの炯眼は、このハッ

チングによるデッサンの持つ意味を、ドラクロワの理論的考察のこの箇所と結びつけた点にある。ヴェスの論考はここまでで終わっている。しかしながら、ドラクロワの写真に関する考察はヴェスの指摘する点に尽きる訳ではない。我々はドラクロワの写真観の全貌を捉えるために、このデッサン教育論の書評を更に検討していこう。

三 ドラクロワの写真批判

前節で我々はデッサン教育におけるダゲレオタイプの効用を説くドラクロワの主張をみてきたが、それに続く部分で彼はその効用に限定を加えて次のように述べている。「しかしながら、我々が見失ってはならないのは、ダゲレオタイプが飽くまでも自然の謎へと我々をより深く導いていく役割を担った翻訳家にすぎないということである。というのもダゲレオタイプは或る部分においては驚くべきリアリティを示すが、それは未だ現実の一つの反映、一つの複写、蔽密であるが故にいわば誤った一つの複写にすぎないからである」。

ここで「或る部分においては驚くべきリアリティを示す」とあるのは、既に触れたように明暗の微妙な諧調の描写能力を指す。つまり細部における描写の迫真力はこの点では評価すべきであるが、その蔽密さは両刃の剣であって、それが否定的な作用を及ぼす局面があるとここでドラクロワは示唆している訳である。それでは「蔽密であるが故にいわば誤った」とあるのは如何なる事態を指し示すのか。それはカメラの蔽密な視覚と人間の選択的知覚の差異に由来する事態であって、ドラクロワはその点を以下のように説明している。「ダゲレオタイプが呈示する奇怪さは文字通り、自然そのものの奇怪さであるけれども、当然のことながら我々を驚かせる。しかし、機械が忠実に再現するこの欠陥は、我々がダゲレオタイプという仲介者を用いずにモデルを見つめる時には決して「見えず」、我々の眼を驚かせたりはしない。つまり眼は蔽密な遠近法の生憎の不正確さを我々の知らないう

ちに訂正するのである。眼は聡明な芸術家の仕事を既にしている訳である。絵画においては精神が精神に対して話しかけるのであって、科学が科学に話しかけるのではない」。

この部分でドラクロワは、ダゲレオタイプが呈示する奇怪さをダゲレオタイプそのものの欠陥に由来するとは見ず、寧ろ自然そのものに備わった欠陥だとしている。すなわち、自然はもともと欠陥を持った不十分な存在であるが、我々の眼はそうした細部の欠陥を無意識のうちに修正したり省略しながら見ているのであって、それが修正されないままに再現される時、奇怪さが生じるのである。この修正、省略こそドラクロワにとっては芸術家の仕事の中核であり、精神の作業である。対象の細部を細もたらさず克明に再現するダゲレオタイプは、分析をこととする科学に属するものであって、それが直ちに芸術作品たりうる訳ではない。従って、ダゲレオタイプの映像に能うかぎり似せて絵画を制作しようとする画家とは、機械に従属したもう一つの機械にすぎず、その結果得られるものは「生氣のないコピー」に他ならない。この点を如実に示すのが、ダゲレオタイプによる肖像であるとしてドラクロワは次の如く述べる。「ダゲレオタイプによる肖像を吟味してみよう。百枚のうち一枚として耐えうるものはない。何故そうなるのか。それは我々を印象づけ魅惑するのが、表情であり顔の表現であって、モデルの様々な特徴を几帳面に示すことではないからである。というのも、誰もがひと目で我々を捉える表情を持っており、それは機械が決して描写できないものだからである」。

このように見てくると、ドラクロワは表現の次元に少くとも二種を区別していたと思われる。それは部分描写の次元と画面全体の表現の次元とである。そして写真術は、ドラクロワにとって、部分描写の次元では明暗の分布の微細な弁別という点で多くを教えてくれるが、全体の表現の次元では、まさにこの精緻な描写能力の故に却って修正、省略の能力に欠け、全体の統一的効果を危うくするものである。デッサン教育に関するこの論文では、主題は飽くまでもデッサン力の修得にあり、焦点は部分描写の次元に結ばれていたと言える。それに対して、写

眞を論じているドラクロワのもう一つの論文『写実主義とイデアリスム』³³では、焦点は全体の表現の次元に結ばれることになる。

この論文は当時勢いを得ていたクールベらの写実主義絵画の理念、つまり自然の忠実な模倣に対する批判を主題としており、写真もまたドラクロワのイデアリスムの立場から容赦のない批判を浴びている。それではドラクロワが指摘する写真の欠陥とは何か。彼の言葉を引こう。「一人の写真家がある光景を撮影する時、あなたは「そこに」全体から切り取られた一つの部分しか見ない。そこでは画面の端の部分は中心部と同様に興味深いということになる。あなたはその光景の総体 *l'ensemble* をただ想定することができるだけであって、偶然選択されたかに思えるその一部分しか見ることがないのである。付随的なものは主要なものと同様に重要である。そして多くの場合、付随的なものが一番重要なものとして現われ、その光景を不快なものにしてしまう」³⁴。

ここで問題にされているのは、言うまでもなく、全体の表現の次元である。ドラクロワは、写真が断片的で全体としての統一性を持たず、その部分相互が犇めき合って全体の効果を合無しにしてしまう」と主張する。写真は選択することを知らないからである。

それでは、写実主義絵画や写真の無差別的模倣に対して、ドラクロワが対置するイデアリスムとはどのようなものであろうか。それは画家の外部にあるモデルと、画家の内部にある観念を結びつけることによって、一つの統一をもった構図を生み出すことである。「構図を想像するとは、人の知り、見たことのある対象の諸要素と、芸術家の内部とのもの、芸術家の魂に由来する他のものとの組み合わせることである」³⁵。しかも画家の出発点となるのは、外部のモデルではなく、画家の内部から生じる発想であり、観念である。従って画面に統一性を与えるためには、この観念を十分限定した上で、その「観念を説明し、確かなものにするのに役立つものだけを、モデルから取り出す」必要がある³⁶。かくしてドラクロワの理想とする絵画とは、画家の抱く画想に従って現実の諸

要素を選択するものであって、過剰な細部を無差別に再現してしまう写真術は、芸術の高みに到達しえないものと看做されていたと言わねばならない。

四 デュリウの写真擁護論

以上に見たドラクロワの写真批判は、写真術が絵画のように構図における選択をなし得ないというものであった。しかし、ドラクロワと同時代に生きた写真家たちはそうした選択が写真家にも可能であると考えていた。そして、ドラクロワと同一の論理で写真も芸術たりうることを主張していたのである。我々はここで、ドラクロワの写真アルバムの制作者であったウージェーヌ・デュリウその人の見解を検討しておこう。フランス写真協会の大重鎮であったデュリウは、協会が一八五五年に開いた写真展の批評を残している。この展覧会評において彼は当時の様々な写真技法の長所、短所に触れつつ出品された写真に寸評を下し、更に写真の多様な利用法に一瞥を加えた後、特に「芸術写真」*photographie artistique*の項を設け、写真の芸術としての可能性を論じている。彼によれば、写真は自然を極度の正確さをもって再現するため、芸術を自然の模倣と考える人は、写真こそ芸術の理想の形態と思い込んでしまう。しかし、対象の厳密な再現ならば、手先の器用さと熟達した視覚があれば十分である。芸術写真の目的は別のところにあるとして、デュリウは次のように主張する。「写真にとって芸術たりうる条件とは、(中略)自然の光景が我々の魂のうちに引き起こす感情を、各人に固有のあり様で表現し、具体化し、伝えることである。模倣は一言でいえば芸術の手段にすぎず、その目的ではない」³⁷。

それではこうした芸術写真の目的を実現するにはどのような条件に従えば良いのか。デュリウはまず、他のデッサン芸術と写真に共通する一般的規則を四つ列挙している。それらは「視点の選択、画面の巧みな限定、関心

を主要主題へと呼び寄せ集中する技術、光の有効な配分³⁷」であり、孰れも構図における選択の問題と関わっている。更にデュリュは写真に固有の条件として次の点を付け加えている。それは「暗箱を通して見られた影像が、写真術の操作においてどのような変化を蒙るのか、また最終的な描写がどのようなかを予め判断すること」である³⁸。写真家が守らねばならぬこの特殊な条件は、当時の写真技術の光学上、化学上の様々な制約に由来している³⁹。従って、こうした技術的制約を十分考察した上でその技術を弾力的に適用してゆくことが写真家の課題となる。

出品された写真に対するデュリュの批評を更に読み進めてゆくと、彼が写真像の内に認めていた芸術的品質とは、細部の省略的取り扱いと、そこから帰結する作品全体の統一的效果、そして芸術家の個性の表出であることが明らかになってくる。例えば、ガイヤールという写真家の風景作品について、デュリュは次のように評している。「視点がそれらの作品においては全般的に、的確に選ばれており、効果が巧みに集中化されている」⁴⁰。また、ペリュの群像写真についての批評は以下の如くである。「人はそこ〔ペリュの諸作品〕において、至る所に芸術家その人を感じる。彼の登場人物はこの上ない趣味によって纏められている。光に対する理解は完璧である。付随的なものはそこでは全く控え目に押えられ、全体の効果に貢献しており、注意を主要人物から決して逸らせることがない」⁴¹。

このように見てくると、デュリュは構図の次元、つまり画面全体の表現の次元において、写真にも選択が可能であると主張していることが明らかになる。ドラクロワは既に触れたように写真術が機械を用いるが故に選択の可能性を持たないとした。それに対してデュリュは次のように答えるのである。「確かにレンズはそれが見るものしか描写できない。しかし写真家が見たいと望むものをレンズに見させるのは写真家の仕事に属しているのである。写真家は自分の視点を選ぶことができ、構図の面白さを視点に与えるためにその視点を限定することもで

さる。彼は望んだ効果を生み出すように光を配置することができるし、ピントを調節して、画面の様々な平面が各々に似合わしい相対的な重要性を示しうるのである」^①、要するに、写真術はたとえ機械を用いるにしても、それが人間の自由な制作に導びかれるなら、選択も可能であり、従って十分芸術たりうるというのがデュリウの主張である。このように見てくれば、写真は芸術たりうるかという問いに対するドラクロワとデュリウの判断は正反対のものであるが、両者が依拠する芸術観は、孰れも選択の美学とも呼ぶべきものであったと言えよう。

結

ドラクロワの写真観は、以上に見たように、部分描写の次元において、明暗法を理解しかつその表現力を身につけるための手段として写真を評価するというものであった。全体の表現のレベル、構図の次元では、写真は寧ろ精密な描写能力の故にかえって細部の過剰な表現をもたらし、全体的効果を損ねる点でドラクロワの批判の対象となつた。^②

しかし、写真史、更には絵画史の展開は、ドラクロワが欠陥として見ていたものを、寧ろ写真の独自の造形特性として認めて行く方向をとつた。初期の写真家の中には、写真の持つ細密描写の能力もそれ自体一つの表現価値として認めた者も少なからず存在し、彼らはそうした特性を生かして、織物の質感、建物の壁、藪や木立ちの繊細な枝ぶりなど、事物界の表面の微細な構造や質感を描写することに関心を示したのである。^③

また写真が、一つの全体から偶然選択されたかに見える断片性を示すという性格は、ドラクロワにあってはやはり写真の欠陥を示すものに他ならないが、後にドガはこの特性を積極的な造形要素（突飛なフレイミング効果）として絵画に取り入れており、^④写真家もまた、この断片性を外部空間の暗示や、慣れ親しんだ事物に対する異化

効果として利用して来たのである。⁴⁵⁾

旧来の造形世界に新しい可能性を与えることになる写真のこうした造形特性は、ドラクロワにとっては、欠陥としか見えなかった。写真という新しい造形美術のジャンルが、それに固有の造形特性を理解するには、フランスの一八五〇年代は、まだ早すぎたのであろう。そのためにはドラクロワやデュリウが共有していた芸術観とは異なる観点が必要だったのである。

註

- ① cf. *La Lumière*, 9 février 1851, p. 2.
- ② cf. *Bulletin de la Société française de Photographie*, 1855, p. 369.
- ③ cf. Eugène Delacroix, *Journal*, Pion, 1981, 一八五三年十一月十四日 (p. 380.) 一八六〇年七月六日 (p. 782.) の各項「更」の *Correspondance générale d'Eugène Delacroix*, Pion, 1938, tome V, pp. 369-370. ユーネル・プティ宛ての手紙も参照。
- ④ cf. Van Deren Coke, *The Painter and the Photograph*, Univ. of New Mexico Press, 1964, pp. 7-10, Aaron Scharf, *Art and Photography*, Penguin Books, 1974, pp. 124-125, Jean Sagne, *Delacroix et la photographie*, Herscher, 1982, pp. 82-85. 尚「オダリスク」は A. Robaut のカタログ番号では一三二五、L. R. Bertolatto (la collection des *Classiques de l'art* 1975) のカタログ番号は七四二であり、図版はサーニョ前掲書八四頁「も」となつたと想定されている写真の図版は同じくサーニョ八五頁を参照。
- ⑤ cf. Delacroix, *Journal*, pp. 434-435. カロタイプとダゲレオタイプの違いについてここで簡潔に説明しておく。ダゲレオタイプは daguerreotype は写真術の第一世代の技法であり、銀板に直接陽画を写し取るものでネガの段階がなく一点制作である。それに対してカロタイプは calotype は紙のネガを制作した後、それをもう一度露光させて陽画を制作する二段階の写真技法であり第二世代の技法である。この技法は一八四一年に英国人 F・タルボットの発明したもので、一八四〇年代後半にフランスに移入され多くの改良を加えられて、一八五〇年代においてフランス写真史の黄金時代を築く。ダゲ

- レオタイプ of the image is detailed in the text, but the image itself is not present in the provided scan. The text describes the image as being made of paper and having a soft, delicate texture, with a support body of paper and a fibrous structure that allows for a light surface relief and transparency. The image is noted to have a soft and delicate texture, with a support body of paper and a fibrous structure that allows for a light surface relief and transparency. The image is noted to have a soft and delicate texture, with a support body of paper and a fibrous structure that allows for a light surface relief and transparency.
- ⑧ *Ibid.*, p. 485. この「オダリスタ」は「Joubin (『日記』の註)や Sagne によればロボーカタログ番号一〇四五の作品とされるが確証はない。またもととなったダゲレオタイプの存在も確認されていない。
- ⑨ *Ibid.*, p. 550.
- ⑩ この写真アルバムがパリ国立図書館に所蔵されるまでの経緯については、Schart, *op. cit.*, p. 123. が詳しく、
- ⑪ サニーニはアルバムの全ての写真が一八五四年六月にドラクロワの指導のもとに制作されたと考えている (cf. Sagne, *op. cit.*, p. 29.)。しかし、ヴェスによれば、このアルバムには系列の異なる二種の写真が含まれている。一つは、一八五四年六月に製作されたものであり、もう一つの系列の写真(サニーニ前掲書三六、八三、八五、八七、九一の各頁の図版)は、ポーゾのとらせ方が前者の系列と異なっており、これはデュリウが一人で製作し後に、ドラクロワに与えたものである (cf. Pierre Vaisse, « Delacroix et la photographie » un livre de Jean Sagne » (Paris, 1982), in *Photographies*, no. 3, décembre 1983, p. 99, p. 116, note 8)
- ⑫ cf. *Immatière général des dessins, Ecole française, Dessins d'Eugène Delacroix*, éd. de la Réunion des Musées Nationaux, 1984, tome I のカタログ番号九〇八(サニーニ前掲書の図版では p. 64) 九二二 (p. 56) 九二三 (p. 52) 九一四 (p. 74) 九一五 (p. 58) 九一七 (p. 62) 九一八 (p. 35, p. 60) 九二三 (p. 54) のデッサンである。このカタログでも、これらのデッサンが全てデュリウの写真から制作されたと想定している。
- ⑬ cf. Sagne, *op. cit.*, p. 66.

- ⑭ cf. *Ibid.*, pp. 46, 68, 70, 72.
- ⑮ *Ibid.*, pp. 30, 32.
- ⑯ cf. Vaissec, *art. cit.*, p. 100.
- ⑰ cf. *Ibid.*, p. 99, p. 116 note 9. サニーニ前掲書の図版では pp. 52下, 54, 56, 60, 62, 66 のデッサンである。
- ⑱ cf. *Ibid.*, p. 99, p. 116 note 10, サニーニ前掲書の図版では pp. 46, 50, 52上, 58, 64, 68, 70, 72, 74 のデッサンである。
- ⑲ cf. *Ibid.*, pp. 99-100. ヴェスによれば、サニーニ前掲書四六頁と四七頁に掲載されているデッサンと写真と比較すると、デッサンの視点は写真のそれよりも右に位置し、人物との距離も写真に比べてより近いことが認められる。
- ⑳ 写真史の知識に照らして見ても、一八五四年には技術的に瞬間撮影は不可能であった。街頭での瞬間撮影が可能になるのは一八六〇年以降の事とされる (cf. F. A. Trapp, "The Art of Delacroix and the Camera's Eye", in *Apollo*, April 1966, p. 288, note 29.)
- ㉑ Delacroix, *Journal*, p. 350.
- ㉒ Francis Wey, "De l'influence de l'héliographie sur les beaux-arts" 2^e partie, *La Lumière*, 16 février, 1851, p. 6.
- ㉓ cf. Albert Boime, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, Phaidon, 1971, p. 21 ff.
- ㉔ この推測を裏づける事実が既にヴェスによって指摘されている。彼によれば、一八五三年十二月二十九日付のデッサン教育に関する法令は、ヴォリェームの描写が若い画学生にとって極端に困難な場合、写真を利用してよいという許可を与えたが、この法令は、ドラクロワがそのメンバーであった委員会によって準備されたものである (cf. Vaissec, *art. cit.*, p. 101, p. 116 note 17)
- ㉕ F. Delacroix, "De l'enseignement du dessin", in *Oeuvres littéraires*, éd. Elie Faure, Les éditions G. Cres et Cie., 1923, tome I,
- ㉖ *Ibid.*, pp. 9-10.

- 27 *Ibid.*, p. 14.
- 28 *Ibid.*, p. 16.
- 29 *Ibid.*
- 30 *Ibid.*, pp. 16-17.
- 31 *Ibid.*, p. 17.
- 32 *Ibid.*, p. 18.
- 33 E. Delacroix, "Réalisme et Idéalisme" in *Oeuvres littéraires*, tome I, 1)の論文の執筆年代は明らかではないが、一八五九年九月一日の日記の記述と同一の箇所が論文に含まれているので、その頃の執筆と思われる。
- 34 *Ibid.*, p. 61.
- 35 *Ibid.*, p. 58.
- 36 Eugène Durieu, "Rapport présenté au nom de la Commission chargée de l'examen de l'exposition ouverte dans les salons de la Société de Photographie du 1^{er} août-15 novembre 1855" in *Bulletin de la Société française de Photographie*, 1856, pp. 37-72.
- 37 *Ibid.*, p. 63.
- 38 *cf. Ibid.*, pp. 63-64 例えばレンズによる影像の歪曲や感光剤が全ての色調に同様に反応しないことなど。
- 39 *Ibid.*, p. 65.
- 40 *Ibid.*, p. 67.
- 41 *Ibid.*, p. 64.
- 42 ドラクロワはカロタイプの写真に対しては一種の全体的効果を認めていたように思われる。"Réalisme et Idéalisme"の一節において、彼は「写真による作品」が「想像力による作品」と比べて全体表現の次元で遙かに劣ると指摘しながらも、次のように付け加えている。
- 「我々の心をよりいっそう捉える写真とは、絶対的に〔克明に〕描写しようとしても手法の不完全さそのもののために、眼に対してある種の空隙、密でない部分を残す写真、そうした部分のおかげで眼がごく僅かの対象にのみ注がれるような写

真である」(p. 61.)。ここで「手法の不完全さ」とあるが、この手法は、一八五九年の写真術の状況から推して、カロタイプ技法を指し示すものと考えられる。当時、写真技法としては、ダゲレオタイプは既に過去のものとなり、紙ネガを用いるカロタイプと、ネガの支持体にガラスを用いるコロジオン湿板法 *le collodion humide* とが存在した。後者の技法は前者に比べてより鮮明な影像を生み出すことができ、一八六十年代にカロタイプに取って替わる。克明な描写という点で、カロタイプは紙ネガを使用しているため、手法としては不完全であったが、この紙ネガの不透明感と同時に細部描写を抑えるのに役立ったのである。ドラクロワの先の一節はまさにこの点に関わる。カロタイプは細部描写ができないが故に、逆に鑑賞者の関心を無用に分散させず、主要な部分へと視線を集中させることができると彼は主張している訳である。とすれば、少くともカロタイプに関して、ドラクロワはある種の選択の効果を認めていたのではないか。勿論、この一節を読む限りでは、選択の契機はカロタイプという手法に内在するものであって、写真家の制作そのものに選択の契機があるとは看做されていない。その点で、構図における選択が画家の想像力によって保証されている絵画と写真との間に、ドラクロワはやはり越え難い溝を見ていたと思われる。

⑬ O・シュテルツァーはこの微細な構造 *fine structure* の視覚化を写真に固有の業績の一つに数えてゐる (cf. Otto Steieler, *Kunst und Photographie*. H. Piper & Co. 1978, pp. 74-79.)

⑭ cf. Steieler, op. cit., pp. 132-137.

⑮ Helmut Gernsheim, *Creative Photography, Aesthetic Trends 1839-1960*, Faber & Faber, 1962, pp. 172-189.